Рабин смог перенестись в те сферы, где место слилось с пространством бытия, а время стало вечностью…

Алек Д. Эпштейн

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

ХУДОЖНИК ОСКАР РАБИН

ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ СУДЬБА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Это первая книга, написанная в диалоге с замечательным художником Оскаром Рабиным и на основе бесед с ним. Его многочисленные замечания и пометки были с благодарностью учтены автором. Вместе с тем скрупулезность и въедливость автора, профессионального социолога, позволили ему проверить и уточнить многие факты, прежде повторявшиеся едва ли не всеми, кто писал о Рабине, а также предложить новый анализ ряда сюжетных линий, определявших генезис второй волны русского нонконформистского искусства, многие представители которого оказались в 1970-е—1980-е годы в эмиграции. В книгу включены многочисленные архивные фотографии, а также репродукции работ художника.

- Алек Давидович Эпштейн
  - ○
  - ○
  - ○ ПРЕДИСЛОВИЕ
  - ○ I
  - ○ II
  - ○ III
  - ○ IV
  - ○ ЭПИЛОГ
  - ○ ИЛЛЮСТРАЦИИ
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
  - ○ 6
  - ○ 7
  - ○ 8
  - ○ 9
  - ○ 10
  - ○ 11
  - ○ 12
  - ○ 13
  - ○ 14
  - ○ 15
  - ○ 16
  - ○ 17

- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61

- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105

- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149

- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193

- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237

- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281

- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288

Алек Давидович Эпштейн
Художник Оскар Рабин. Запечатленная судьба

О.Я. Рабин и А.Д. Эпштейн в парижской студии художника, 23 ноября 2012 г.

Фото Андрея Кожевникова

Светлой памяти Александра Оскаровича Рабина (1951—1994) и Валентины Евгеньевны Кропивницкой (1924—2008)

ПРЕДИСЛОВИЕ

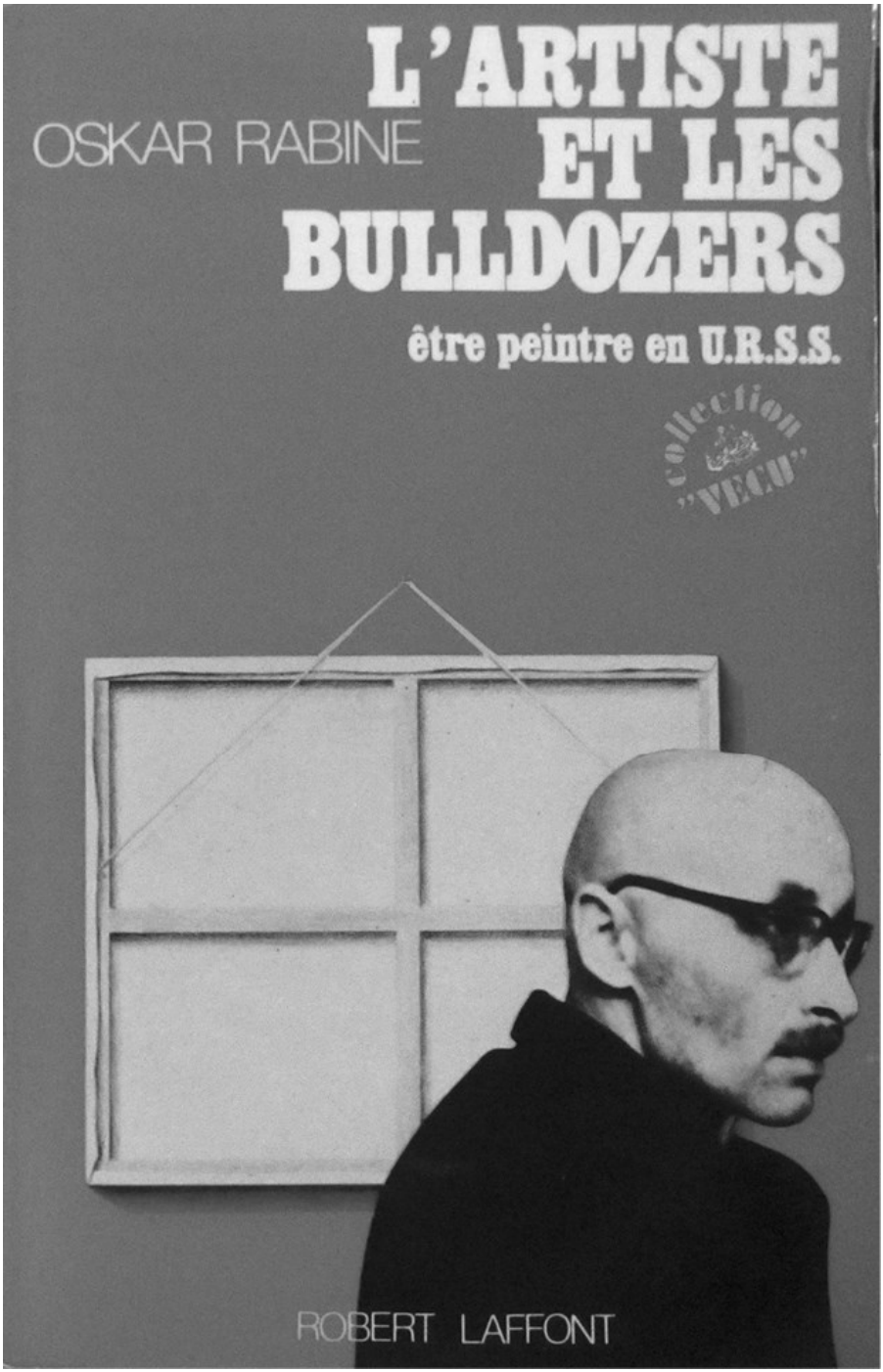
Об Оскаре Яковлевиче Рабине можно прочесть большое количество книг и статей: есть и автобиография, и недавно изданная биография, составленная философом Аркадием Неделем, и сравнительно небольшая по объему, но выпущенная на трех языках книжка, написанная одним из крупнейших российских искусствоведов – Михаилом Германом, не говоря уже о значительном числе посвященных О. Рабину статей и глав в книгах и художественных каталогах. Два альбома, изданных под эгидой Русского музея и Третьяковской галереи в 2007 и 2008 годах, рассказывают о всех периодах его творчества, что, впрочем, не помешало одной организации, аттестующей себя в качестве «лучшего выставочно-аукционного дома мирового класса во Флориде», выставить на продажу пять фальшивых работ художника, при этом указав, будто они каталогизированы и пронумерованы им самим; предлагавшаяся к продаже 733-я работа была будто бы создана в 1994 году (на самом деле – на пятнадцать лет раньше, притом выставлена была совершенно другая картина). Людям, знакомым с подлинными работами О.Я. Рабина, факт подлога был очевиден: разобраться в некачественных подделках произведений визуального искусства нетрудно. С текстами же дело обстоит существенно сложнее…

Мало кто помнит, что книгу, название которой переводится с французского как «Художник и бульдозеры. Быть живописцем в Советском Союзе», от имени Рабина написала французская журналистка Клод Дей (ее имя не значится на обложке книги, но фигурирует на титульном листе); с Оскаром Яковлевичем она беседовала подробно и обстоятельно, но саму книгу, вышедшую по-французски в 1981 году, художник, живший к тому времени во Франции всего три года, прочесть не мог, поэтому автобиографией этот том можно назвать весьма условно, не говоря уже о том, что хронологически книга заканчивается лишением Рабина советского гражданства; с тех пор прошло тридцать пять «не таких уж и легких лет», в течение которых мастером были созданы сотни работ. Вышедшая в 1986 году книга на русском языке «Три жизни», не содержащая никакого упоминания о Клод Дей, на самом деле представляет собой сокращенный перевод французского издания (имена переводчиков не указаны), отредактированный Александром Глезером; сам художник практически не принимал участия в подготовке этой книги – и даже не вычитывал рукопись.

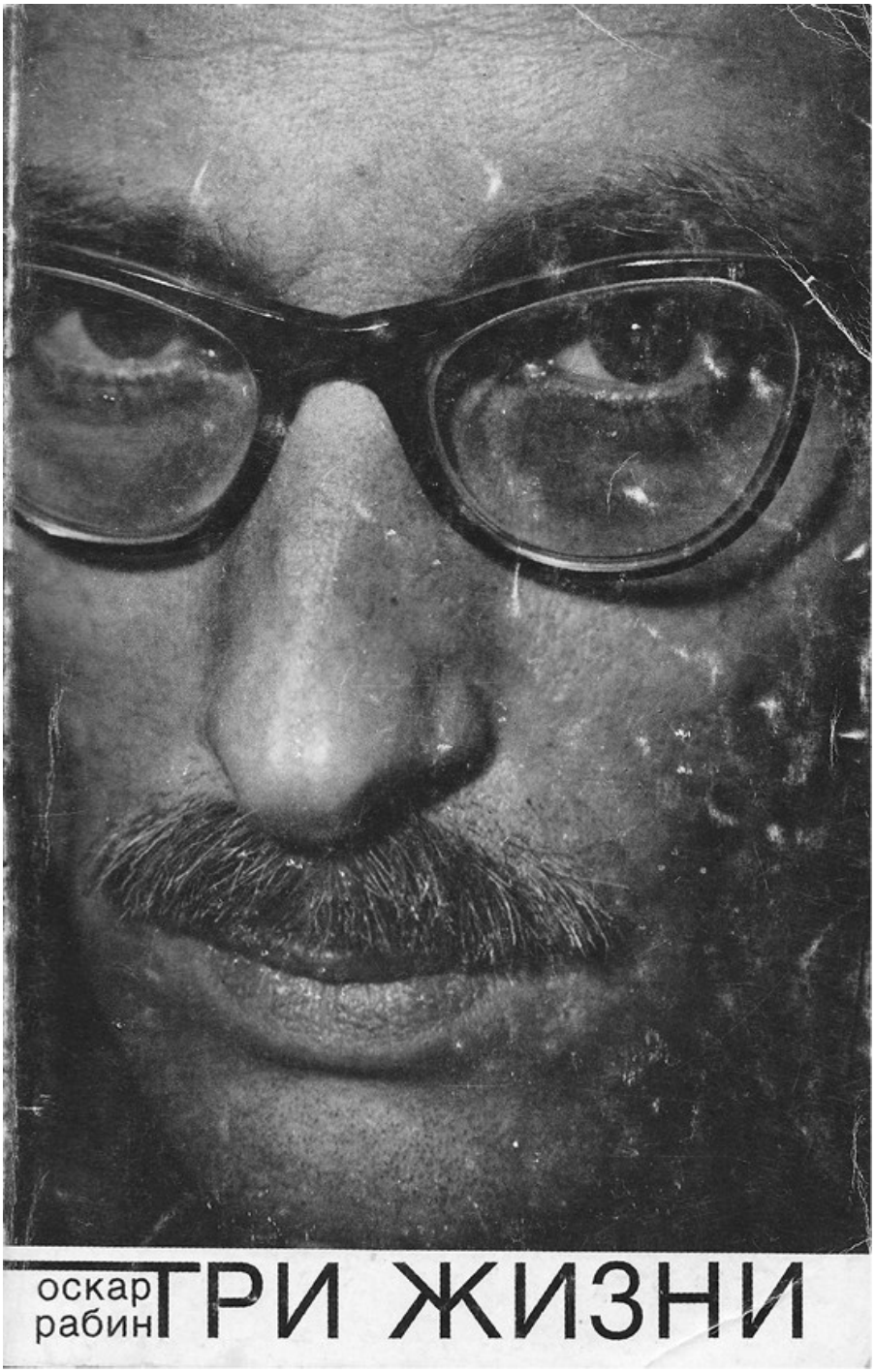
Настоящие воспоминания Оскар Рабин писать не собирается,

о чем и сказал в интервью Юрию Коваленко: «Мемуары сочинять мне не хочется, потому что я осознаю свою посредственность в литературном плане»[1]. С Аркадием Неделем, приглашенным быть его биографом, художник прекратил общение на самых начальных этапах работы, подчеркнув: «Я не принимал участия в написании книги и даже ее не читал»[2]. В итоге автор монографии «Оскар Рабин. Нарисованная жизнь», вышедшей в 2012 году, в значительной мере пересказывает книгу, выпущенную за четверть века до этого – «Три жизни», и дополняет ее другими косвенными свидетельствами, но в ней голос самого художника не звучит. Не звучит он и в очерке, написанном Михаилом Германом, который заранее предупредил читателей: «На этих страницах не будет подробного рассказа о страницах жизни Оскара Рабина»[3], после чего автор отсылает читателей к тем же «Трем жизням». В альбомы, изданные под эгидой Русского музея, также не включены интервью с художником, а в альбоме, выпущенном ГМИИ в 2007 году, опубликован фрагмент из той самой книги, составленной Клод Дей более чем за четверть века до этого…

Оскар Рабин и Клод Дей на новоселье у Александра Глезера в Черкизово, Москва, 1969 г. *Фото Игоря Пальмина*



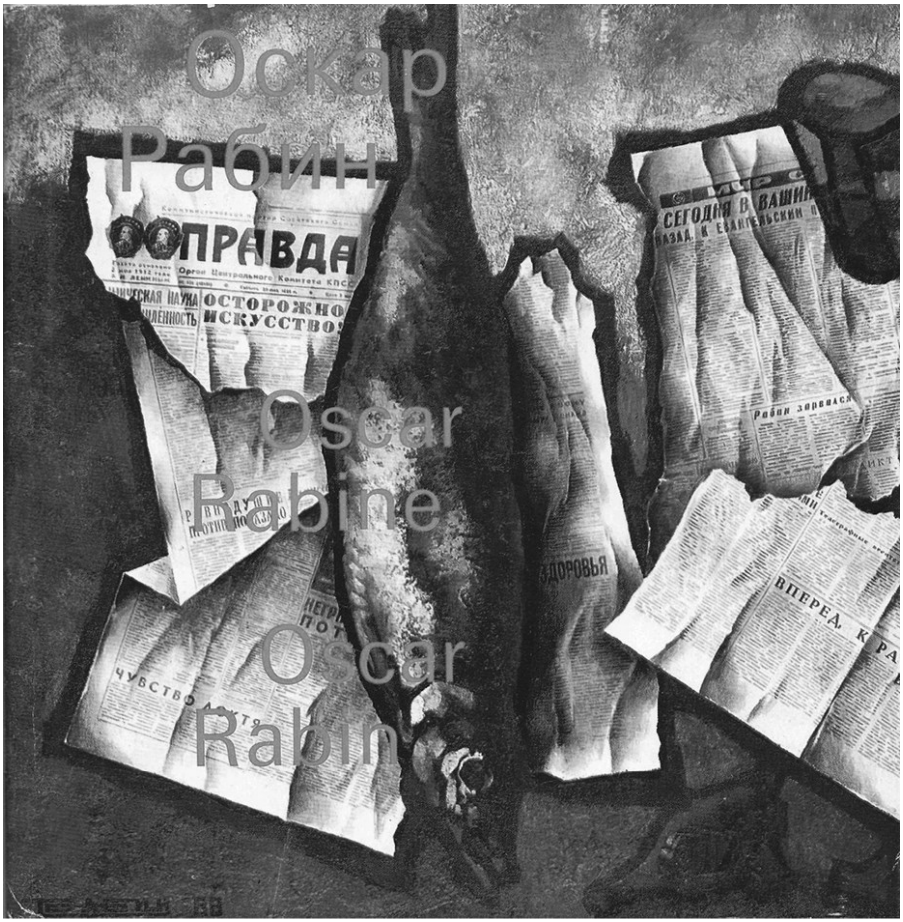
Обложка французского издания книги, подготовленной Клод Дей на основании многочисленных бесед с Оскаром Рабиным и вышедшей на французском языке под заголовком «Художник и бульдозеры» (Париж: Robert Laffont, 1981)



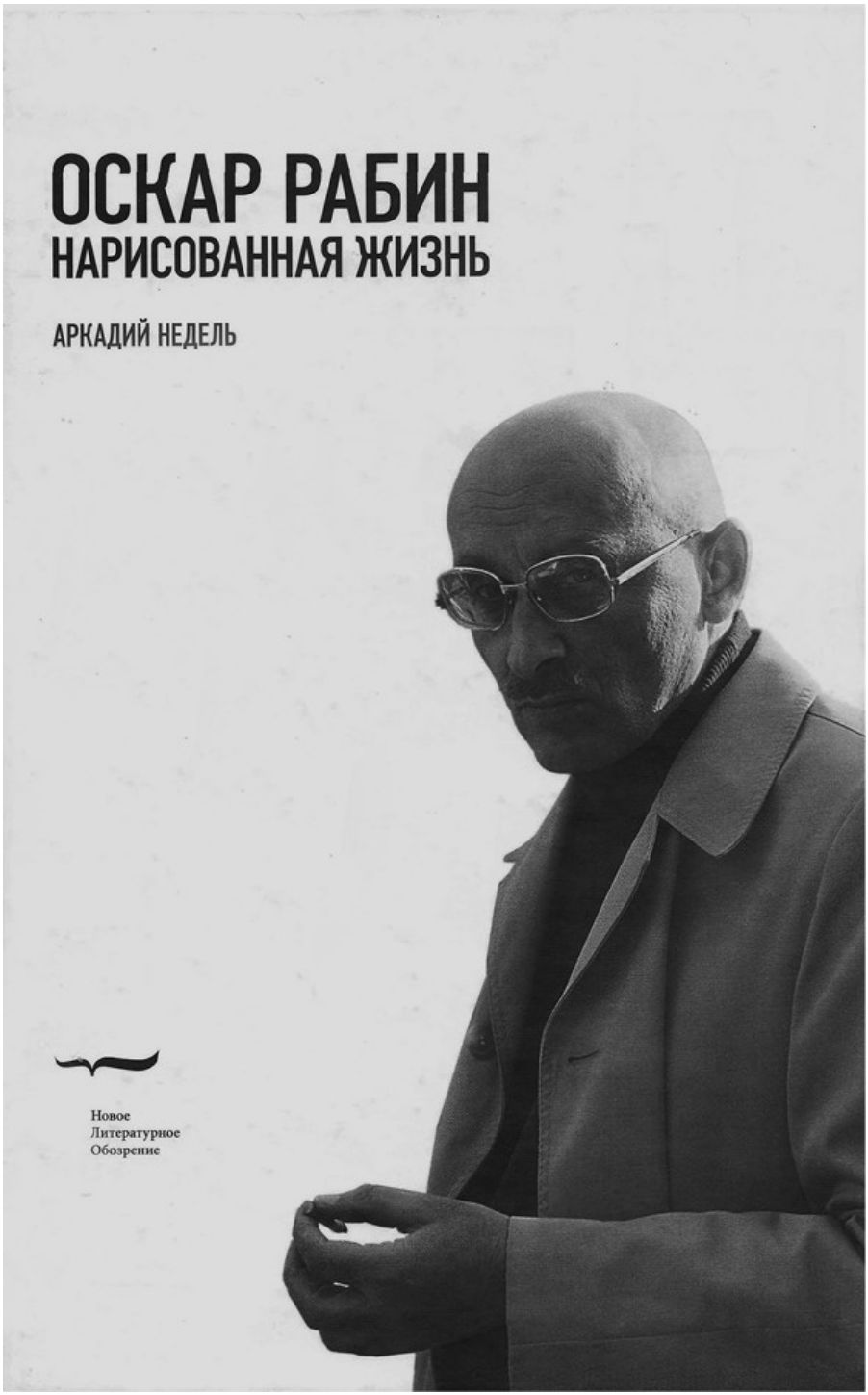
Книга, написанная Клод Дей на основании бесед с Оскаром Рабиным, была издана в 1986 году издательством «Третья волна» в сокращенном переводе на русский язык без упоминания ее заглавия. Обложка и титульный лист книги создавали

впечатление, будто речь идет о написанной художником автобиографии. На самом деле никаких сочинений Оскар Рабин никогда не писал и по-русски не диктовал.

Рассредоточенные по многочисленным периодическим изданиям интервью – единственная возможность понять, что думает сам Оскар Рабин о своей судьбе и о своем творчестве. Напечатанные в различных журналах и газетах, размещенные на порталах, эти интервью не собраны в каком-либо издании или на интернет-сайте. При этом журналисты перед публикацией изредка посылают Оскару Рабину тексты интервью для предварительного просмотра, вследствие этого в опубликованных будто бы «от первого лица» сведениях встречаются ошибки и искажения самого разного характера. Изучив десятки записанных бесед Оскара Рабина с корреспондентами «Известий» и «Новой газеты», «Нового времени» и «Итогов», «Огонька» и «Коммерсанта», «Московского комсомольца» и «Независимой газеты», «Культуры» и Time Out Moscow, «Частного корреспондента» и «Труда», РИА «Новости» и «Эха Москвы», Международного французского радио и ряда других изданий и прочитав его интервью, опубликованные в таких журналах, как «Новое литературное обозрение», «Диалог искусств» и «Вопросы искусствознания», в 2012—2014 годах мы шесть раз встретились с самим художником, любезно принявшим нас в своей парижской студии, чтобы побеседовать с Оскаром Рабиным и уточнить детали, значимые для воссоздания его творческой биографии. В конце нашей работы Оскар Яковлевич внимательно прочитал весь текст книги, в которую после дополнительного обсуждения были внесены некоторые исправления. Кроме того, художник позволил нам сфотографировать работы, находящиеся в его студии, часть из них никогда не выставлялась и не репродуцировалась, а также передал некоторые архивные фотографии, бережно хранимые им на протяжении многих лет. О.Я. Рабин – художник, разговаривающий со зрителем прежде всего посредством своих картин, и, как представляется, он был едва ли не самым последовательным приверженцем реализма в искусстве советского времени. Его полотна глубоко автобиографичны, поэтому рассказ о жизни и судьбе О.Я. Рабина – совершенно необходимый ключ к пониманию его творчества.



Небольшая книга М.Ю. Германа «Оскар Рабин» (Москва: Третья волна—Останкино , 1992) – первая монография о художнике. Была издана стараниями А.Д. Глезера на русском, английском и французском языках. На обложке – репродукция картины О. Рабина «Натюрморт с рыбой и газетой “Правда”», 1968 г.



Обложка книги Аркадия Неделя «Оскар Рабин. Нарисованная жизнь» (Москва, 2012)

Книга Аркадия Неделя называется «Оскар Рабин.

Нарисованная жизнь». Мне кажется, дело обстоит с точностью до наоборот: на своих холстах Оскар Рабин запечатлел прожитую жизнь. Альбом, в котором собраны репродукции его работ, подобен семейной фотолетописи, в которой прорисованы лица родных и друзей, равно как мест и образов, наложивших отпечаток на его сердце. Творчество О.Я. Рабина невозможно понять только в контексте истории искусства; его биография – главное подспорье для понимания сюжетов и образов на его холстах. Именно поэтому, какой бы ни была техника, используемая им, будь то живопись экспрессионистов или коллажи кубистов, О.Я. Рабин – ярчайший социальный реалист, прямой наследник этики художников-«передвижников» в русском искусстве, в чьих произведениях отчетливо звучит нота грусти человека, прожившего долгую жизнь в крайне непростой и для русского искусства, и для еврейского народа век.

* * *

Многие люди помогали мне в работе над книгой, замысел которой я вынашивал несколько лет, и я не в силах перечислить всех. Моя особая благодарность художнику и скульптору, главному редактору легендарного журнала «А—Я» Игорю Сергеевичу Шелковскому (Эланкур, Франция); подвижникам-летописцам второй волны русского авангарда прекрасным фотохудожникам Игорю Анатольевичу Пальмину (Москва) и Владимиру Васильевичу Сычеву (Берлин); вдумчивому литератору и чуткому зрителю Нине Григорьевне Хеймец (Иерусалим), с которой мы вместе годами посещали выставки О.Я. Рабина и художников его круга, после чего ночи напролет обсуждали увиденное; искусствоведам Галине Вадимовне Ельшевской и Александре Александровне Смык (Москва); и, конечно, моему другу Андрею Борисовичу Кожевникову, сопровождавшему меня во все время работы над книгой во Франции. Всем им и другим – огромное спасибо!

I
СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ: ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА

Первые четверть века жизни – время, которому уделяется мало внимания в исследованиях, посвященных О.Я. Рабину, поскольку ни в одном из изданных альбомов его творчества не воспроизведено ни одной картины, созданной им тогда; как следствие, искусствоведам и писать не о чем. В небольшой книжке Михаила Германа самые ранние из упомянутых работ – «Барак» 1958 года (в другом издании картина озаглавлена «Барак с луной» и датирована 1959 годом) и «Цистерна» 1959 года. В книге Аркадия Неделя в качестве первой репродукции дана картина «Помойка № 8» 1958 года, в альбоме-каталоге семейной выставки Оскара Яковлевича, Валентины Евгеньевны и их сына Саши, организованной в ГМИИ в 2007 году, одни из наиболее ранних – «Вертолет» и «Платформа Лианозово» 1958 года. В обоих альбомах, опубликованных под эгидой Русского музея, – и в издании 2007 года, и в самом большом альбоме «Три жизни» 2008 года, – первая из воспроизведенных работ – «Ночь» 1957 года. В номере журнала Art Exis, целиком посвященном О.Я. Рабину, самая ранняя статья – воспоминания Льва Кропивницкого, озаглавленные «1956. Начало формирования “Лианозовской группы”». О.Я. Рабин настолько прочно ассоциируется в сознании интеллигенции с «ранними шестидесятниками», что его жизнь при Сталине оказывается своего рода «подводным айсбергом», о котором ничего и не напишешь. Однако первые четверть века – время, наложившее на О.Я. Рабина заметный отпечаток. Еще до достижения 25-летия он познакомился с тремя главными людьми своей жизни: учителем Евгением Леонидовичем Кропивницким, его дочерью Валентиной, ставшей супругой и соратницей художника почти на шесть десятилетий, и Генрихом Сапгиром, с кем Рабина связывала крепкая дружба на протяжении долгих лет. Именно из этого «подводного айсберга» «выросло» то, что нашло отражение в творческом пути выдающегося художника.

Оскар Рабин появился на свет 2 января 1928 года в Москве. Его родители, оба врачи, познакомились в Швейцарии, где учились в Цюрихском университете. Отец по этническому происхождению был украинским евреем, а мать, Вероника Леонтина Андерман, – латышка. Папа умер, когда Оскару было

пять, а в тринадцать лет он стал круглым сиротой. По его воспоминаниям, перед смертью мама подозвала его к себе и попросила, чтобы он съездил в гостиницу «Москва», где остановился ее старый знакомый, профессор-биолог Август Кирхенштейн, которому удалось эвакуироваться из оккупированной немцами Риги, о чем мама прочла в газете. Когда-то они вместе учились в университете, и Кирхенштейн был даже влюблен в Веронику, которая, однако, предпочла ему Якова Рабина… Август Мартынович Кирхенштейн был, по словам О.Я. Рабина, «…полным антиподом моему отцу, а значит – коммунистом, националистом и антисемитом. И к этому человеку мама, совершенно отчаявшись, послала меня за помощью. Я пришел к нему в гостиницу “Москва”. Профессор в очках записал все, что я сказал, и обещал зайти. Несколько дней спустя он действительно появился у нас с большим пакетом в руках. В нем были лекарства и витамины. Вид матери и вся наша кромешная нищета буквально оглушили Кирхенштейна. Не знавший, как вести себя, он задал несколько вопросов и поспешил уйти. Витамины и лекарства были, безусловно, царским подарком. Но мать печально вздохнула: “Лучше бы он буханку черного принес…” Вскоре мамы не стало»[4].

Август Кирхенштейн (1872—1963) был человеком с непростой судьбой, сделавшим при советской власти феерическую карьеру, несмотря на то что, будучи ученым-микробиологом, принадлежал к сословию, далекому от рабоче-крестьянской среды. Он родился в поселке (сейчас – город) Мазсалаца Валмиерского района Латвии, в 1901 году окончил Юрьевский ветеринарный институт (теперь входящий в Тартуский университет), после чего работал ветеринарным врачом. Официальная биография, составленная уже при советской власти, гласит, будто в 1905 году Август Кирхенштейн принимал активное участие в революционных событиях, вследствие чего после подавления мятежа подвергся преследованиям и был вынужден эмигрировать. Вероятно, это было не совсем так: младший брат Августа Кирхенштейна Рудольф (1891—1938), который был моложе его на девятнадцать лет, отсчитывал свой стаж в рядах РСДРП с 1907 года, тогда как сам Август, по словам современной исследовательницы, «медлил до последнего» и вступил в ВКП(б) только в 1941 году[5], уже после оккупации советскими войсками Латвии. Когда в сентябре 1940 года было сформировано Бюро ЦК Коммунистической партии Латвии, А.М. Кирхенштейн, будучи номинальным главой республики, не был включен в его состав[6]. Оказавшись в эмиграции, А.М. Кирхенштейн не занимался подготовкой мировой

революции. Вместо этого в Цюрихе он прослушал курс лекций по зоологии и бактериологии, а в 1911 году устроился на работу в Институт по исследованию туберкулеза; за 1911—1914 годы он написал двенадцать научных работ. Первая мировая война застала его в Сербии, где он был призван и в 1914—1916 годах служил в сербской армии в качестве врача-бактериолога. В 1917 году он вернулся в Латвию и стал одним из организаторов Сельскохозяйственной академии. В 1923 году А.М. Кирхенштейн первым в Латвийском университете защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора агрономических наук, которая была посвящена внутреннему строению и развитию бактерий. По его инициативе при университете в 1923 году была создана серологическая станция, из нее позднее вырос Институт микробиологии АН Латвийской ССР. С 1923 года был профессором кафедры микробиологии Латвийского университета и никаким политическим преследованиям не подвергался. Кто погрузился в революционную деятельность, так это младший брат Кирхенштейна Рудольф, еще в 1914 году мобилизованный в русскую армию. В 1918 году он перешел на сторону красных, был комиссаром полка и командиром роты четвертого Латышского стрелкового полка. В 1920 году Рудольф окончил курсы разведки и военного контроля, после чего был направлен резидентом в Германию, затем – в Англию, в Москву для штабной работы в Разведуправлении штаба Красной армии и в другие командировки: в Италию, Австрию, Чехословакию…

27 ноября 1937 года по обвинению в «троцкистской антисоветской террористической деятельности» был арестован многолетний руководитель военной разведки латыш Ян Берзин, после чего начались аресты его сподвижников. Рудольф Кирхенштейн был арестован 2 декабря 1937 года и, как и Я.К. Берзин, вскоре расстрелян. Как и в случае с братьями Вавиловыми, арест и последующая гибель одного члена семьи никак не повлияли на доверие власти к другому: в 1945 году, спустя пять лет после задержания и спустя два года после смерти в тюрьме Николая Вавилова, его младший брат Сергей стал президентом Академии наук СССР – на этом посту он оставался до своей кончины в 1951 году, успев за эти годы дважды быть «избранным» депутатом Верховного Совета СССР. В 1940 году, спустя три года после ареста и два года после расстрела Рудольфа Кирхенштейна, его старший брат Август был назначен советской властью сначала временным премьер-министром и президентом Латвии, а затем – председателем Президиума Верховного Совета Латвийской ССР – этот пост он занимал двенадцать лет, до 1952 года. Прав ли Оскар Рабин, считая

профессора А.М. Кирхенштейна националистом, сказать трудно, а вот коммунистом он явно был только «на бумаге»; так, в 1946 году московский надзиратель, руководитель контрольно-инспекционного имперского органа – Бюро ЦК ВКП(б) по Латвии – В.Ф. Рязанов докладывал, что руководители партии, правительства и госбезопасности Латвийской ССР «тт. Калнберзин, Лацис и Новик пересажали в тюрьмы латышский народ, проводят политику разорения Латвии»[7]. 74-летнего «президента» республики, на тот момент номинального, не тронули, скорее всего, потому, что, как отмечал все тот же В.Ф. Рязанов, А.М. Кирхенштейн «практического влияния на политические и хозяйственные дела в республике не имеет»[8].

Август Кирхенштейн – профессор Латвийского университета

Август Кирхенштейн (справа) и заместитель председателя Президиума Верховного совета Латвийской ССР, председатель правления Союза писателей республики, лауреат Сталинской премии Андрей Упит за чтением газеты «Борьба»

С А.М. Кирхенштейном судьба свела Оскара Рабина еще раз, в 1944 году, и произошло это при обстоятельствах, оказавших значительное влияние на последующее творчество художника. Когда советские войска выбили немцев из Латвии, шестнадцатилетний юноша, совершенно не имевший в Москве средств к существованию, получил письмо от сестры своей покойной матери, тети Терезы, приглашавшей его к себе на хутор под Ригу. Художник вспоминал: «Меня не остановило даже отсутствие документов, необходимых для совершения такого путешествия. Дело в том, что, когда в 1944 году мне исполнилось шестнадцать, оформлять паспорт в милицию я не пошел. Из-за робости, неуверенности, по глупости меня, тощего долговязого подростка, дразнили очкариком. “И так проживу”, – успокаивал я себя. А тут надо было ехать аж до самой Риги. Впрочем, покупать билет я вовсе не собирался. Решил сесть в поезд не в Москве, а на одной из подмосковных станций. Мороз стоял страшный, на мне, кроме маминого демисезонного пальтишка, ничего не было…»[9]

Однако некоторое время спустя появилась группа солдат, которая проверяла пассажиров и требовала от каждого, кто был в

поезде, предъявить паспорта. «Меня била крупная дрожь, я мотал головой и, как заведенный, твердил только одно: “Документов и денег у меня нет… Но с поезда не сойду…” Солдаты посмотрели на меня, выругались и отстали. Двое суток я не спал и не ел, но до Риги доехал»[10]. Вероятно, именно в этой поездке шестнадцатилетнего юноши, чуть не стоившей ему жизни, и нужно искать первопричины его полувековой поглощенности рисованием паспорта и других документов.

Теперь оставалось только добраться до хутора, в котором жила тетя Тереза. Об этом преодолении не слишком большого расстояния – 24 километра – без денег и документов, в условиях военного времени – Оскар Рабин с содроганием вспоминает и сейчас. Добравшись, он начал осваиваться в латышской деревне, помогая крестьянам. «Когда же нашел на чердаке старую коробку с акварельными красками, жизнь вообще показалась едва ли не прекрасной»[11].

Продемонстрировав приемной комиссии несколько выполненных им пейзажей, натюрмортов и портретов, О.Я. Рабин был принят в Рижскую академию художеств, где и начал учиться, но жить в городе ему было совершенно негде. Ночевал он в самом здании Академии художеств: поздно вечером, цепляясь за каменные узоры фасада, залезал в мастерскую, на второй этаж, где брал ткани, служившие фоном для натурщиков, обматывался ими, чтобы согреться, и ложился на узкую кушетку. А утром, к приходу сторожа, уже сидел за мольбертом и рисовал. Преподаватели не могли надивиться такому трудолюбию…

Но хуже неприкаянности был голод. Продуктовых карточек у начинающего художника не было – все из-за отсутствия того же злосчастного паспорта. Начались и вызовы в милицию: «Предоставьте паспорт или уезжайте к себе в Москву». На этот раз тетя Тереза вспомнила об Августе Кирхенштейне, сказав своему племяннику: «Он был так влюблен в твою маму… Он поможет». Профессор-микробиолог был в то время председателем Президиума Верховного Совета Латвийской ССР. Тетя позвонила в приемную профессора, который согласился принять сына той, которая так и не стала его женой. Впрочем, у Оскара эта встреча оставила неоднозначные воспоминания: «Когда я вошел в изношенном чуть ли не до дыр пальто матери в огромный кабинет Кирхенштейна, меня встретил тот же недобрый взгляд маленького профессора. Почти не разжимая губ, он признался, что, хоть я того и не стою, в память о моей матери он постарается мне помочь. Взял клочок бумаги и написал на нем несколько строк. Но прежде чем отдать бумажку, заявил: “Здесь, в Латвии, нам евреи не нужны. Мать твоя была латышкой, поэтому ты

должен взять ее национальность”»[12]. Оскару было абсолютно все равно, к какой национальности быть причисленным, но вот когда А.М. Кирхенштейн потребовал, чтобы он сменил фамилию отца на девичью фамилию матери, юноша уперся: «С какой стати?» По его словам, А.М. Кирхенштейн «скривился», но протянул ему заветную бумажку. На другой день в милиции ему выдали паспорт с еврейской фамилией Рабин и надписью «латыш» в графе «национальность».

Однако на этом «паспортная сага» не закончилась… Побывав после победы в Москве, Оскар осознал, что жить ему там совершенно негде: Лида, приемная дочь его родителей, с которой он с тех пор никогда не встречался и даже не переписывался, вышла замуж, и в комнате, которую раньше они с ней делили на двоих, жила теперь со своим мужем. Оскар ночевал у знакомых, спал кое-как, иногда на полу. Его приняли в Суриковский институт и даже прописали в общежитие, но юноше не было выделено места, и ему стало негде жить. «От занятий, – как он вспоминает, – тошнило, с любовью дела тоже обстояли совсем плохо, я не умел ухаживать, был неловок, молчалив»[13], часами простаивая под окном у нравившейся ему девушки, вызывая недоброжелательные пересуды соседок. О.Я. Рабин принял решение вернуться в Ригу, забыв выписаться в московской милиции. Приехав в Ригу и вспомнив об этом, он нарисовал в паспорте фальшивую печать о выписке из Москвы. В рижской милиции в его документ никто не стал всматриваться, и все сошло благополучно, но когда летом 1947 года О.Я. Рабин окончательно покинул Ригу и вернулся в Москву, то из страха, что поддельная печать в паспорте может его погубить, разорвал паспорт и остался вообще без всяких документов. Без паспорта он не мог получить продуктовых карточек, привезенные из Риги деньги очень скоро закончились, и художник остался без куска хлеба и без крыши над головой. Он ночевал в подъездах, на вокзалах, под лестницами, пока в начале 1948 года ему не удалось устроиться разнорабочим на стройку (а затем – грузчиком на одном из московских инструментальных заводов) и получить койку в рабочем общежитии. Новый паспорт он смог получить только в 1950 году…

О своем отношении к документам, сформированном еще в 1940-е годы, когда из-за их отсутствия он не имел ни своего угла, ни продуктовых карточек, Оскар Рабин не раз говорил в беседах с журналистами. «Пока мы живем на земле, нашу личность удостоверяют бумаги. Но в Советском Союзе этой бумаге придавалось едва ли не сакральное значение. Столичная прописка разграничивала граждан на достойных и недостойных.

У остальных не было даже Юрьева дня», – говорил он в 2008 году[14]. «В Союзе просто за паспортом стояла судьба всего народа. Господи, там и прописка, и национальность, и не человек ты, если этой бумажки нет. Бог знает что за этим стояло всегда, и это как-то передавалось. Ведь когда я уезжал, мне разрешили взять всего семь работ, но вот мой “Паспорт” не разрешили вывезти, категорически сказали: “Нет”. Почему? Ничего там не написано антисоветского, но они сами поняли, что это не просто бумажка», – вспоминал он тридцать пять лет спустя[15]. Работа «Паспорт» существует в двух версиях, созданных с интервалом в восемь лет: в 1964 и 1972 годах. Они практически идентичны, но во втором варианте добавлена строка «место смерти», в реальном документе, разумеется, не существующая. Данный художником ответ («под забором?.. в Израиле?») свидетельствует о том глубочайшем чувстве неуверенности в завтрашнем дне, в котором он пребывал до «бульдозерной» выставки. Картина не оказалась пророческой: Оскар Рабин явно не закончит свои дни в нищете и безвестности «под забором», что же касается Израиля, то в этой стране он так никогда и не побывал даже туристом; к сожалению, там не было и ни одной его выставки.

Рабин не философ, и, как бы его ни упрекали в 1960—1970-е годы в искажении действительности, на самом деле в истории искусства советского времени трудно найти художника, тематика и эстетика произведений которого была бы настолько реалистичной и автобиографичной, как это было у Оскара Рабина. Его отношение к документам сформировалось не под влиянием тех или иных мыслителей-антиэтатистов (он едва ли читал хоть кого-то из них), но под воздействием неприкаянности и голода, вызванных отсутствием «бумажек». «Пока мы живем на земле, нашу личность удостоверяют бумаги», но для Оскара Рабина значимы только те из них, которые определяли его жизнь в годы отрочества и юности. «Когда я получил французское гражданство, то думал – вот и тут я напишу паспорт. И знаете, ничего не получилось, – рассказывал он в одном интервью. – Потому что французский паспорт – просто формальная бумажка, за которой ничего не стоит – ни трагедии человеческой, ни притеснений. Коли она у тебя есть, ты просто гражданин Франции и ты все имеешь. И такую бумажку мне было просто неинтересно рисовать…»[16] «У меня два паспорта, если говорить о документах, а на картинах – только русский, советский. Пытался рисовать французский паспорт, но ничего не получается – едва ли не сокрушался он в другом. – Почему? За ним не стоит ничего. Бумажка – и больше ничего. А за советским – судьба всего народа. Без этой казенной бумажки я был словно преступник. Тема

драматическая, благодарная…»[17]

Как представляется, образованные искусствоведы искали ключи к пониманию творчества О.Я. Рабина не совсем там, где их стоило бы искать: они то утверждали, что его живопись «зиждется на заостренной почти до карикатуры эстетике авангардистов из “Бубнового валета”»[18], то декларировали, что «его искусство – это такой “Бубновый валет”, лишенный его буйной радости, мрачный “Бубновый валет”»[19]. Если к картинам О.Я. Рабина и можно протянуть те или иные связующие нити от произведений российских художников, то от полотен А.В. Куприна или Р.Р. Фалька, а не от т.н. «соцреалистов», К.С. Малевича или других адептов абстрактного искусства. Но и эти связи представляются надуманными: если бы О.Я. Рабин искал, под чье «передовое» влияние попасть, его искусство не было бы таким внутренне целостным на протяжении вот уже полувека, за которые он утвердился именно как самобытный, ни на кого не похожий художник, раскрывающий в своих произведениях не эстетические принципы, а собственную судьбу в контексте судьбы своего круга и своего поколения. В беседе с Андреем Ерофеевым Оскар Рабин обозначил это предельно четко, и, думается, что эти слова могут быть вынесены в качестве эпиграфа, объясняющего сущностные истоки творчества художника: «После смерти Сталина жизнь, пробив асфальт и вылезая наружу, внешними формами и эстетическими направлениями не занималась. Не до этого было. Важнее всего было осознать и понять свою человеческую личность, свою личную эстетику, личную способность к творческому выражению – а в какой форме, к какому направлению это можно будет отнести, было несущественно. Любая форма, которая пришлась под руку, использовалась. Нам надо было прокричать свое, а что под руку подвертывалось, абстрактный ли, экспрессионистический ли прием, какие материалы, это было вторично»[20]. Рабину не была важна форма, он никогда не рисовал «композиций № 7» и не стремился подражать геометрическому абстракционизму, уделяя все внимание своему «чувству реальности» и запечатлевая на своих полотнах то, что составляло окружавший его мир. Какова бы ни была его палитра, какие бы художественные течения и доктрины ни вспоминались на его выставках, Оскар Рабин – подлинный и последовательный социальный реалист, который пишет лишь то, что было пережито им. Он рисует на своих портретах людей, бывших ему родными и близкими, и тот паспорт, отсутствие которого едва не стоило ему жизни.

Рига, однако, не стала для молодого О.Я. Рабина, пусть и с паспортом в кармане, родной. Через два года он вернулся в

Москву – к тому, кого он еще в отрочестве выбрал своим главным Учителем, кто позднее стал его тестем и с чьей дочерью он прожил 58 гармоничных лет. Возвращение стало правильным решением, оказавшим судьбоносное влияние на всю последующую жизнь О.Я. Рабина, но и по прошествии шести с половиной десятилетий он не может объяснить свой поступок: «Но почему-то знаете, это трудно словами объяснить, но почему-то вдруг меня потянуло обратно в Москву, а тут еще Генрих [Сапгир] приехал туда. Мы с ним там ходили, разговаривали. Я так на недельку съездил в Москву, посмотрел, уехал обратно в Ригу, и не выдержал там уже больше. Потом плюнул на все, бросил, приехал в Москву, поступил грузчиком работать, нет, не грузчиком, я сначала в Суриковский [институт] поступил»[21].

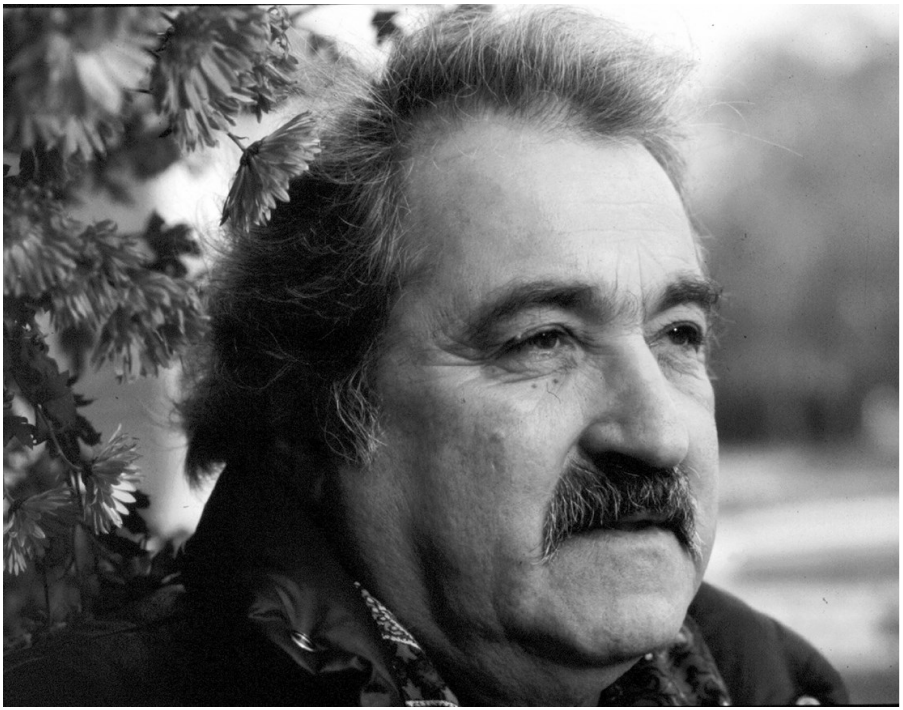
Генрих Вениаминович Сапгир (1928—1999) был ровесником О.Я. Рабина, но в первые годы их дружбы был, очевидно, старшим, ибо определился с выбором творческого пути существенно раньше. Он начал интересоваться стихосложением еще в школьные годы, а с 1940 года занимался в студии в доме пионеров Ленинградского района Москвы, которую вел незадолго до этого освободившийся из ГУЛАГа Арсений Александрович Альвинг (Смирнов, 1885—1942; псевдоним Альвинг взят из драмы Генриха Ибсена «Привидения»), ученик и последователь Иннокентия Анненского, в 1922—1924 годах возглавлявший небольшое творческое объединение, посвященное исследованию литературного наследия поэта. Именно там, в студии А.А. Альвинга, двенадцатилетний Генрих Сапгир познакомился со Львом Кропивницким, который был старше на пять с половиной лет. С началом войны отца и братьев Генриха забрали на фронт, где один из них погиб, а они с мамой выехали в город Александров (Александровскую слободу) Владимирской области. По его словам, оттуда он в 1943 году вернулся в Москву пешком и пришел в тот же дом пионеров… А.А. Альвинга уже не было в живых, не было и литературного кружка, но, как оказалось, была художественная студия, которую вел Евгений Леонидович Кропивницкий (1893—1979). В интервью Татьяне Бек Генрих Сапгир рассказывал: «Кропивницкий сразу узнал меня, потому что Альвинг, видимо, про меня рассказывал. Он сказал: “Шторки?” Дело в том, что у меня были черные, очень густые и совершенно прямые ресницы. У ребенка это было очень заметно. И у меня было прозвище “Шторки”. Он, человек обаятельный, сразу взял меня под свое крыло – отвел в свою студию, где первый, кого я увидел, был Оскар Рабин, который ходил уже в очках и выглядел очень взрослым человеком. Хотя лет ему было шестнадцать[22]. Он сидел и, как сейчас помню, рисовал на

вольную тему: стоит рыцарь, камень, две дороги – по какой из них идти? Символичное что-то… Рабин с самого начала прекрасно рисовал. И мы подружились мгновенно: я один, он один…»[23]. Оскар Рабин жил тогда в комнате в коммунальной квартире в Трубниковском переулке на Арбате, Генрих часто бывал у него[24]. «Мы сначала брали хлеб (и утром весь съедали) по одной карточке, потом брали по другой, чтобы не помереть. Что-то продавали. Стали курить. Собирали окурки – высыпали, просеивали. И одновременно сочиняли нашу первую книгу: я написал баллады, рыцарские и всякие, а он проиллюстрировал. Наш любимый поэт был Лермонтов, читали его от корки до корки, и Оскар рисовал нечто романтическое, как дух врывается в обитель»[25]. Жить, однако, было совсем не на что, и Оскар принял приглашение сестры матери перебраться к ней в Ригу, о чем говорилось выше, Генрих же стал все чаще бывать в семье Кропивницких. Свою первую юношескую книгу стихов «Земля» Генрих Сапгир перепечатал на машинке, после чего Е.Л. Кропивницкий ее переплел.

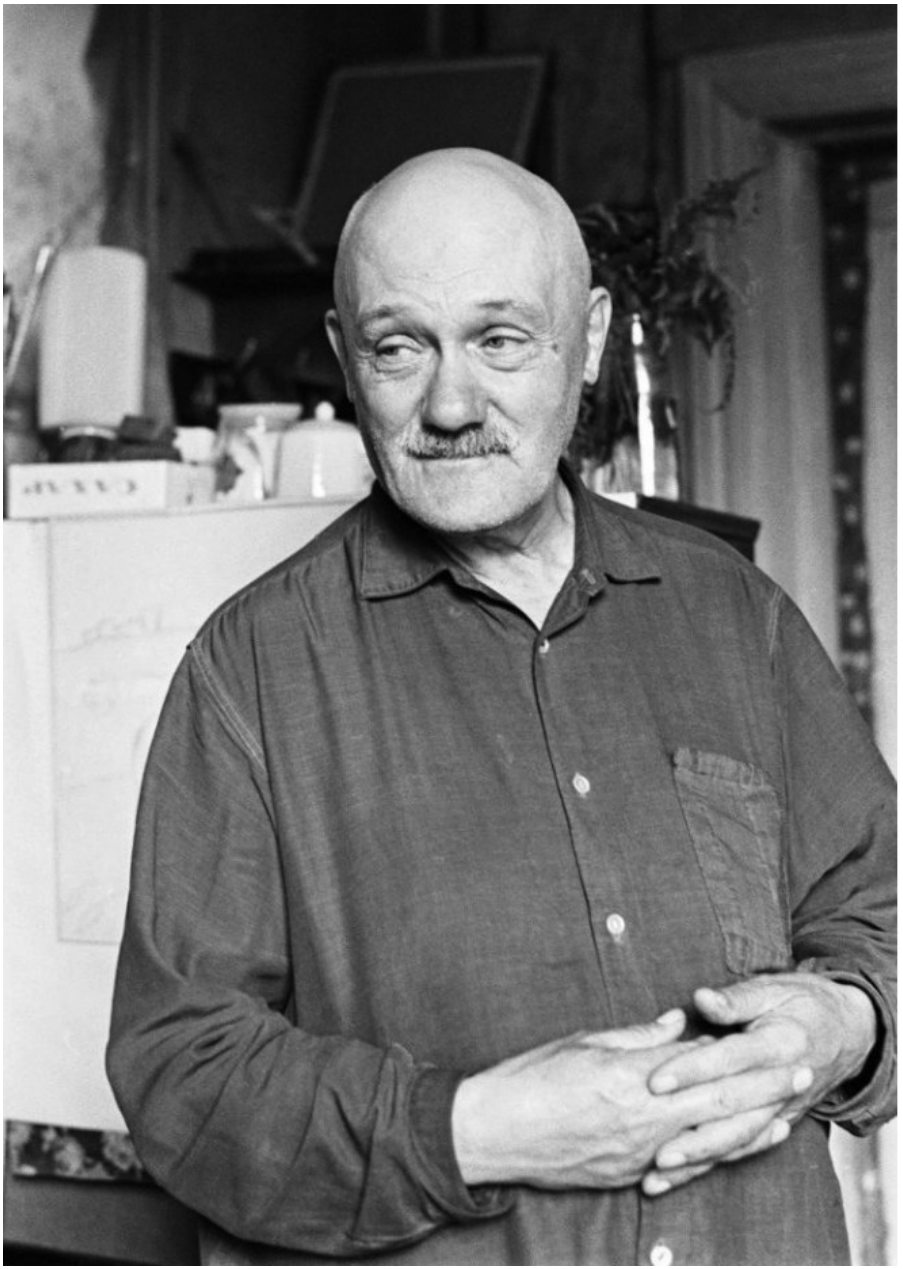
Позднее О.Я. Рабин оказал большое влияние на творчество Г.В. Сапгира и его судьбу, о чем последний рассказывал: «В конце 1950-х я нахожу, как мне кажется, по-настоящему свое и пишу книгу стихов “Голоса”, которую читаю в мастерских моих друзей-скульпторов. … Читаю и в Лианозово у моего друга детства художника Оскара Рабина. По воскресеньям туда ездили все – смотреть картины и слушать стихи. Отсюда, я думаю, и стали расходиться мои стихи сначала по Москве, затем в Ленинграде, потом по России», – писал он в автобиографическом очерке для книги, изданной, как оказалось, в год его смерти[26]. Свои сонеты Г.В. Сапгир впервые выставил на обозрение широкой публики на выставке художников-нонконформистов, состоявшейся в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ в 1975 году, в ее организации играли главную роль именно О.Я. Рабин и А.Д. Глезер, его друг и многолетний почитатель таланта. Чуть позднее, оказавшись в Париже, А.Д. Глезер выпустил книгу, озаглавленную «Сонеты на рубашках», в своем издательстве. Образ рубашки, многократно воспроизведенный им на своих полотнах, независимо от Г.В. Сапгира, появился и в творчестве О.Я. Рабина. Сам Г.В. Сапгир, вспоминая об инсталляции, придуманной им для выставки в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ, рассказывал: «Я взял свои белые рубашки, на спинах начертил красным фломастером сонеты “Тело” и “Дух”, повесил рубашки на плечики и выставил в павильоне. Помню, висели они на втором этаже и привлекали к себе большое внимание. Кроме этого, на кухонной разделочной доске было написано любовное

стихотворение, и в доску всажен нож. Третья рубашка – “Душа” – выставлялась потом на квартирной выставке. Таковы были мои первые визуальные опыты»[27]. И вновь, как и в случае с темой паспорта, этот мотив, проходящий через его творчество на протяжении десятилетий, актуализируется не вследствие того или иного -изма, общественно-политического или творческого, а появляется из глубины его жизни: продолжая и в 2000-е годы рисовать белые рубашки, О.Я. Рабин не прерывает общения со своим скончавшимся на исходе XX века судьбинным другом, с которым они вместе делили хлеб в голодные дни во время самой страшной войны в истории человечества.

О том, как Сапгир оказался в студии Е.Л. Кропивницкого, хорошо помнит и О.Я. Рабин: «В первый или второй год войны – точно я уже как-то плохо помню, я услышал, что, оказывается, существует, несмотря на то что уехали там учреждения, всякие институты и прочее, что существует такая студия при доме пионеров Ленинградского района – художественная. И я, конечно, туда пошел. В этом доме пионеров преподавал Евгений Леонидович Кропивницкий. Преподаватель этот оказался тем, кого я считаю своим настоящим учителем. Он прямо не учил, но общение с ним, вот такая постоянная атмосфера заинтересованности, жизни искусством, это очень много давало. … Сам он рисовал в самых разных манерах, он и абстрактные картины делал. Самые сказочные у него очаровательные были мотивы, он сказки иллюстрировал. Но, правда, сам для себя, не по заказу»[28].



Генрих Сапгир. Париж, октябрь 1989 г. *Фото Дмитрия Савицкого*



Евгений Кропивницкий, 1968 г. *Фото Игоря Пальмина*

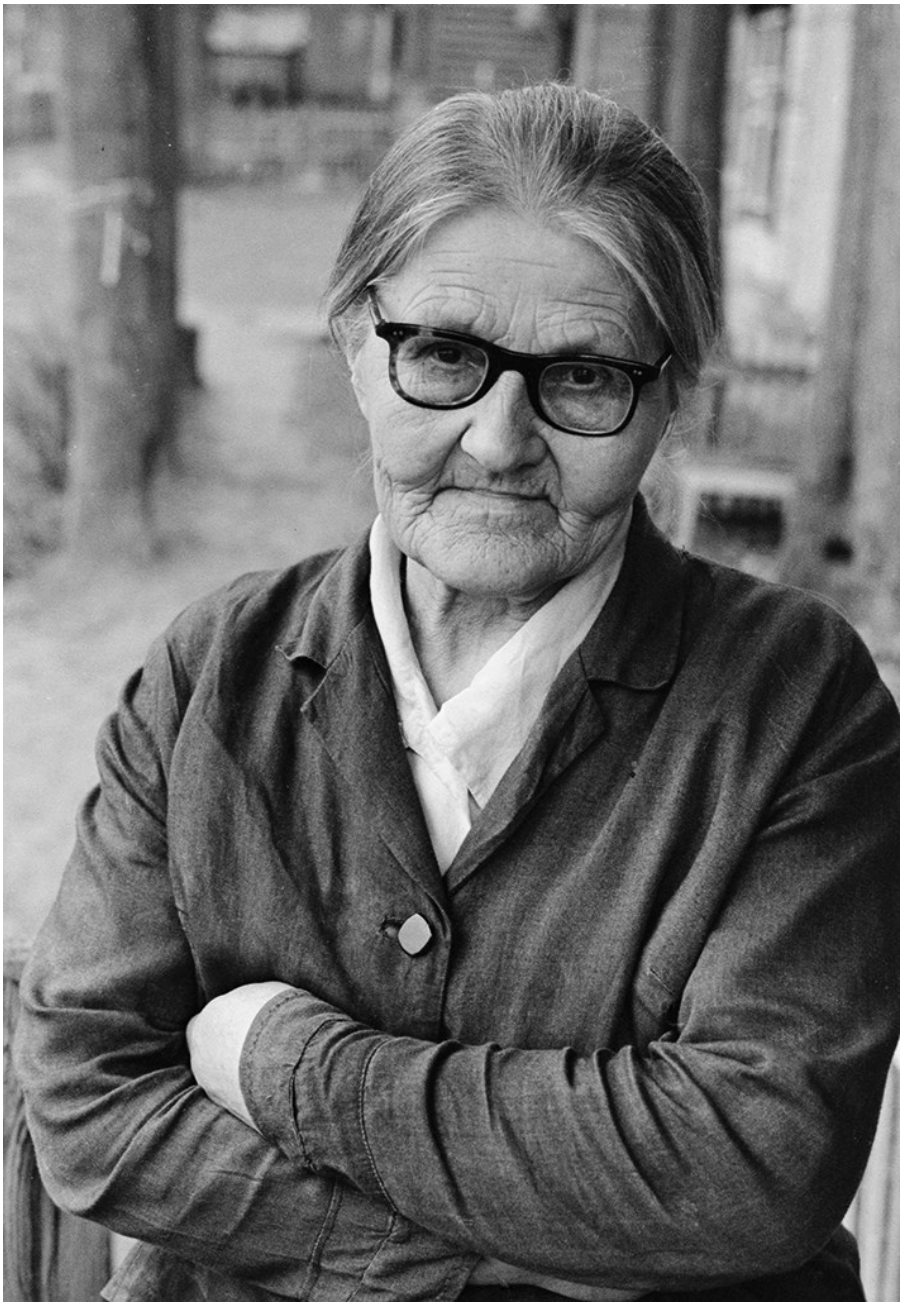
Среди представителей официозно-однообразной советской культуры молодые ребята, хотевшие стать художниками и поэтами, искали близких им по духу учителей. Таким для них был Евгений Леонидович Кропивницкий; по словам О.Я. Рабина, «в условиях советской жизни он учил свободе от всяких догм в искусстве»[29].

Учеников в студии было мало, «но вот один из самых ранних

моих друзей, которые сохранились на всю жизнь, это поэт Генрих Сапгир, – рассказывал О.Я. Рабин. – Как раз там я его встретил, когда пришел, они там чего-то горячо обсуждали, значит, какие-то стихи с Евгением Леонидовичем. И так мы прямо буквально с того дня, когда встретились, и так у нас на всю жизнь потом эта связь оставалась»[30].

К жене Евгения Леонидовича – Ольге Ананьевне Потаповой (1892—1971) – Оскар всю жизнь испытывал столь же теплые чувства, как и к ее супругу: «Это какой-то тихий ангел был, я больше в жизни таких людей не встречал. Все, кто ее знал, точно такого же мнения были»[31]. Несмотря на то что личная жизнь Кропивницкого была весьма разнообразной, Ольга Ананьевна и Евгений Леонидович прожили вместе полвека, с 1921 года и вплоть до ее кончины. Хотя в 1930-е годы супруга Кропивницкого занималась у таких признанных корифеев «Бубнового валета» как Илья Машков (1881—1944) и Василий Рождественский (1884—1963), при жизни она не была признанным художником. Ольга Ананьевна работала библиотекарем (именно к ней в поселковую библиотеку пришел бывший заключенный Игорь Холин, впоследствии познакомившийся с Е.Л. Кропивницким[32]) и, кроме как на групповых выставках в «непрофильных» залах (в московском НИИ гигиены труда и профзаболеваний в ноябре 1966 года, в клубе «Дружба» в январе 1967 года и некоторых других), ее работы нигде не экспонировались. О.Я. Рабин говорит, что она была «очень талантлива и делала великолепные портреты, … ну и потом абстракция, и с большим вкусом, с нежностью какой-то и душевностью. Но, будучи ангелом, она больше для других жила, поэтому у нее мало когда время оставалось заниматься [живописью самой]»[33]. Одна из работ Ольги Ананьевны до сих пор висит в парижской квартире Оскара Рабина.

В доме Кропивницких не чувствовалось гнета времени, и Генрих Сапгир порой ночевал у них, когда конфликтовал с вернувшимся с войны отцом (общего языка отец и сын не находили). В двухэтажном бараке, где жили Кропивницкие, была маленькая комнатка; Ольга Ананьевна стелила фанеру, на которую клались ватники и подушка, после чего хозяйка говорила юному Генриху: «Вот ложе поэта!»[34]



Ольга Потапова. *Фото Игоря Пальмина*

Неподалеку жил ныне признанный одним из классиков второй волны русского авангарда художник Николай Вечтомов (1923—2007). Он был на пять лет старше Г.В. Сапгира и О.Я. Рабина, но эта сравнительно небольшая разница в возрасте предопределила их судьбу: Н.Е. Вечтомов окончил среднюю школу в июне 1941 года, а уже в августе был призван в армию и

направлен в Саратовское танковое училище. После Сталинградского сражения он попал в окружение и был взят в плен. В Дрездене, из лагеря «Радебуи», по соседству с которым находилась фармацевтическая фабрика, куда пленных водили на работу, Н.Е. Вечтомову удалось совершить побег: «Бадшандау находился уже на бывшей границе с Чехией, где был протекторат. Я заранее приглядывал себе местечки, где можно отсидеться днем. Там были небольшие лесочки, народу было мало – все на войне. Был такой момент, когда надо мной пролетала эскадра “летающих крепостей” – бомбить Дрезден. И я лежал, прятался. С питанием в это время проблем не было – кругом были яблоки, можно было держаться. Прошел через Судеты, неплохо стал ориентироваться и оказался в Чехии. … Как-то вечером я шел мимо хутора и увидел большой стог соломы, который и облюбовал, чтобы спокойно заночевать. Вдруг выходит немолодой чех, седлак, простой человек. Закуривает и обращается ко мне довольно дружелюбно: “Кам деж?” [“Куда идешь?”] Он увидел по моему виду, что иду я издалека. Ну я сказал, что я русский, бежал. Он угостил меня сигаретой, предложил устроиться у стога, а когда стемнеет, обещал принести хлеба. Я выкопал себе небольшую пещерку в стогу соломы, прилег, а как стемнело, он пришел и принес мне кружку напитка типа кофе, кусок хлеба, смальцем намазанный – чего я давно не видел, ведь по пути ел одни яблоки. … Прошел еще день, только прикорнул – какие-то голоса. В лицо мне направили резкий свет и говорят уже по-русски: “Где этот самый беглец?” Я вышел – стоит высокий человек: “Вы сбежали?” Я ему рассказал, что и как. Он говорит: “А я – доктор Иван Пирогов”. Потом я узнал, что он – местный ветеринар, а крестьянин, его приведший, состоял при нем помощником. Я сказал, что в Праге живет мой дядя, Иван Николаевич Вечтомов, адреса которого я не знаю. Он предложил попробовать его найти. Я стал ждать, и через день-другой появляется Пирогов. Он узнал адрес дяди через адресный стол и написал ему открытку. И дядя ответил, что хочет приехать. Местечко это называлась Капидлина, в 70 километрах к востоку от Праги. Прошла еще пара дней, и вот однажды появляется Иван Вечтомов, очень известный чешский музыкант, виолончелист, концертмейстер Пражской филармонии. А с ним молодой паренек – его сын, Саша, который стоял поодаль. Я дядю никогда не видел, но с отцом у них была большая дружба, и они переписывались. Отца уже не было в живых, он погиб в блокаду, в декабре 1941-го. Дядя об этом не знал, не было никакой связи – и просто изменился в лице. Он уехал и вернулся через неделю, сказав, что может взять меня в Прагу. Тетя Ирмила, его жена,

сказала, что меня обязательно надо спасти, – и они решились. Он привез мне черную шляпу, плащ блестящий – и поздно вечером купил мне билет на ночной поезд. Поезда шли затемненные, но часто были эсэсовские проверки. Так что мы ехали в разных концах вагона. Приехали на пражский вокзал и пошли по темным улицам. Так я в первый раз попал в Прагу. … После всех перипетий лагерных мы поднимаемся на лифте на четвертый этаж в роскошную, с коврами, печкой и картинами на стенах, квартиру в центре Праги. Квартира была кольцевая – кухня, спальня, столовая большая, ванная. Там тетя Ирмила в слезах, ни жива ни мертва – переживала ужасно»[35].

Евгений Кропивницкий и Ольга Потапова, поселок Долгопрудный, 1968 г. *Фото Игоря Пальмина*

В семье своего дяди Ивана Вечтомова (1902—1981) Николай оставался довольно долго, но, когда в ходе войны наметился перелом, принял решение уйти к партизанам. Он вспоминал, что уже тогда ходили слухи о словацком восстании и говорили, что

партизаны появились в окрестностях Брно. Ориентируясь по карте, Вечтомов начал пробираться в Восточную Чехию. В городке Пардубице он перешел Эльбу и двигался дальше, иногда в открытую, днем, а ночью находил себе тот или иной закуток для ночлега. Так Н.Е. Вечтомову, которому было чуть за двадцать, удалось добраться до деревушки Дольне Яновицы, располагавшейся к северу от Брно, где он вступил в отряд, носивший имя героя чешского Сопротивления доктора Мирослава Чирша.

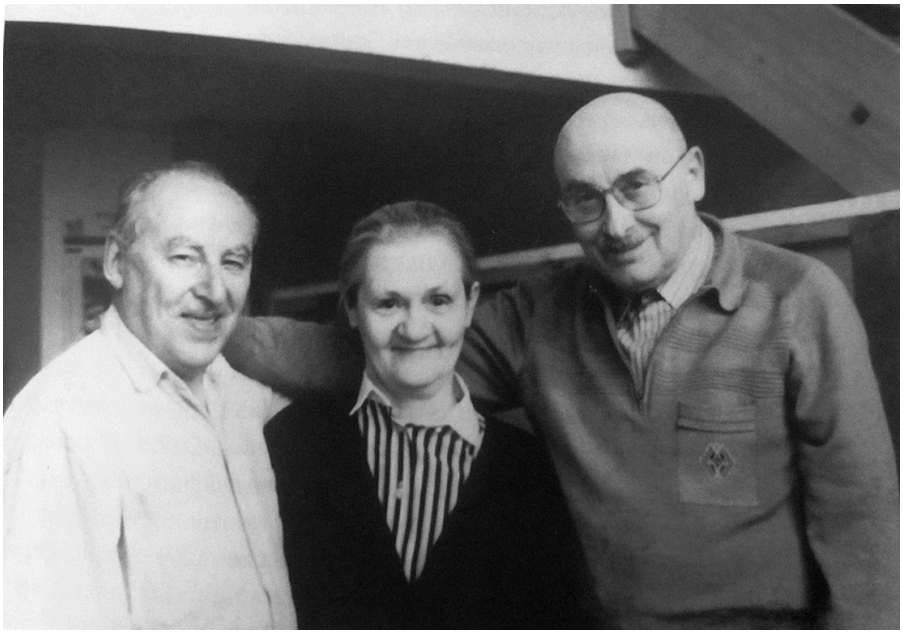
В отличие от нескольких тысяч военных, попавших в ГУЛАГ за «преступление», связанное с пребыванием в фашистском плену, Н.Е. Вечтомову по окончании войны удалось благополучно вернуться в Москву. После демобилизации, в 1946 году, он поступил в Московское городское художественное училище, в 1949 году расформированное за «формализм», а учащихся перевели в областное Художественное училище памяти 1905 года, которое Н.Е. Вечтомов и окончил в 1951 году. Любопытно, что в это же училище в 1951 году поступил другой будущий классик второй волны русского художественного авангарда – Дмитрий Петрович Плавинский (1937—2012), а в 1954 году – ярчайший самородок русского искусства второй половины XX века Анатолий Тимофеевич Зверев (1931—1986), который, впрочем, в отличие от Н.Е. Вечтомова и Д.П. Плавинского, училище не окончил, так как был отчислен за асоциальное поведение. Как представляется, именно А.Т. Зверев и О.Я. Рабин – самые знаковые имена русского нонконформистского искусства второй половины XX века, и можно увидеть глубокий символический смысл в том, что их первые персональные выставки прошли почти одновременно, в 1965 году: работы А.Т. Зверева экспонировались в галерее «Мот» в Париже, а произведения О.Я. Рабина выставил в своей лондонской галерее Эрик Эсторик, о чем еще будет рассказано далее.

Как бы то ни было, Н.Е. Вечтомов, живший в поселке Северный, и Е.Л. Кропивницкий, находящийся неподалеку, в деревне Виноградово, познакомились друг с другом, и эта встреча оказала огромное влияние и на судьбу русского искусства, и на жизненный путь О.Я. Рабина. Именно объединение «круга Вечтомова», к которому принадлежали Владимир Николаевич Немухин, Лидия Алексеевна Мастеркова (1927—2008) и некоторые другие начинающие в то время художники, с «кругом Кропивницкого», куда входили, кроме членов семьи Евгения Леонидовича (в том числе и Оскар Яковлевич Рабин, женившийся на Валентине в 1950 году), Генрих Вениаминович Сапгир, Игорь Сергеевич Холин (1920—1999) и др., послужило толчком к

формированию Лианозовской группы, признанной ярчайшим явлением литературно-художественной жизни Москвы 1950—1970-х годов.

Живописная манера Николая Вечтомова не имеет, как представляется, ничего общего с творческим стилем Оскара Рабина. Кто О.Я. Рабину и близок, то это однокурсник Н.Е. Вечтомова по Училищу памяти 1905 года Михаил Александрович Рогинский (1931—2004), эмигрировавший во Францию в том же 1978 году, что и О.Я. Рабин. Символический абстракционизм Н.Е. Вечтомова, в ярких инопланетных закатах которого одни увидят декоративный мистицизм, а другие – боль пройденного художником Сталинграда, Курской дуги, плена и партизанского сопротивления, слишком далек от творческой манеры О.Я. Рабина. «Сталинград врезался в мою память на всю жизнь четко, как в кинокадрах», – говорил сам Н.Е. Вечтомов, сравнивая увиденное там с полотнами сюрреалистов[36]. Однако дружеское общение Н.Е. Вечтомова, О.Я. Рабина и В.Е. Кропивницкой продолжалось многие годы. «В 1965 году мы работали с Оскаром в оформительском комбинате, – вспоминал Н.Е. Вечтомов спустя почти сорок лет. – Там были налажены автобусные поездки группами по 15—20 человек. И вот я уговорил Оскара поехать в Ростов и Борисоглебск. И мы поехали с ним и Валей. Переславль-Залесский, Ростов, Борисоглебск – все в один день. Борисоглебск произвел на нас самое сильное впечатление. В основе моих “Древних стен” лежит Борисоглебский монастырь. Замечательная архитектура. Валя не рисовала тогда, фотографировала, и на нее это так повлияло, что вскоре появились и рисунки. Отсюда пошли ее люди с лошадиными головами на фоне старых стен и ростовского озера»[37].

Однако до работы на оформительском комбинате было еще очень далеко. Женившись, 22-летний Оскар кинулся искать работу. Но его интеллигентная внешность, очки и застенчивость, ставшие причиной притеснения в детстве и отрочестве, и теперь настораживали окружающих, в особенности начальников кадровых отделов. В конце концов каким-то образом Рабину удалось устроиться на менее всего подходившую ему по характеру работу – десятником по разгрузке вагонов на строительстве Северной водопроводной станции. Там О.Я. Рабин пробыл с 1950 по 1957 год. Работали под его началом только заключенные, причем не политические, а уголовные. «Всякие – и убийцы, и блатные», – признавался он позднее в одной из многократных бесед с журналистом-интеллектуалом Юрием Коваленко[38].



Николай Вечтомов, Валентина Кропивницкая и Оскар Рабин, 1995 г. Фото из личного архива Оскара Рабина

Поначалу Рабин с супругой Валей ютились в отстроенном ими сарае, но, будучи сотрудником железнодорожной станции, Оскар получил жилье недалеко от места работы. Ему предложили комнату в бараке в Лианозово в пяти километрах от Долгопрудного, где жили Евгений Леонидович и Ольга Ананьевна. В прошлом это был лагерный барак, позднее перепланированный под жилое помещение[39]. Когда здание барака разбили на отдельные коммунальные квартиры, одну 19-метровую комнату дали Оскару и Валентине. Именно здесь у них родились дети, дочь Катя (в 1949 году) и сын Саша (в 1952 году); там же с ними жила – и умерла – бабушка Валентины. А по воскресеньям в эту же комнату приезжали художники и поэты – смотрели и показывали картины, читали стихи[40].

Через полгода Оскара Рабина перевели в отдел железнодорожного транспорта, подведомственный МВД; теперь он работал сутки через двое, вследствие чего двое суток из трех посвящались занятиям живописью. «Но перспективы не виделось никакой. Даже при режиме строжайшей экономии, в которой мы жили с Валей и двумя детьми, едва удавалось дотянуть до получки», – вспоминал Оскар Рабин в одном интервью[41], добавляя в другом: «Зарплаты хватало едва-едва – на самую примитивную жратву. И я всегда подрабатывал: за мешок картошки у крестьян делал копию “Трех богатырей”. Такие жизнь

и работа, видимо, сильно сказались на моих сюжетах: помойки, бараки, водка, селедка, железные дороги»[42]. Генрих Сапгир без особой симпатии говорил в конце 1990-х: «Тот же Оскар писал вначале как? Он учился в Риге в Академии художеств, и его называли латышским Репиным. Реализм. Натюрморты»[43]. «Рабин с присущей ему немецкой добросовестностью хочет натуралистически показать не внешний, а внутренний облик вещей», – писал в 1967 году мудрый Андрей Амальрик, цитируя слова художника: «Тут, с моей точки зрения, и начинается настоящая реалистическая живопись»[44]. «У нас, если я не ошибаюсь, всячески превозносится и поощряется реализм. А ведь моя живопись как раз реалистична», – говорил О.Я. Рабин на собрании, где его хулили. Художник так и остался реалистом, изменилось скорее восприятие его работ: он не уходил ни в какие иные миры, по-прежнему рисуя то, что окружало его: тусклые лампочки над сараями, бездомных собак, обвисшие провода на покосившихся балках… «Рабинский реализм может показаться наивным, но это далеко не так, – отмечала Анна Чудецкая. – Его взгляд – взгляд внимательного исследователя, тонкого психолога, истинного философа»[45].

II
СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА: ГОДЫ ХРУЩЕВСКОЙ «ОТТЕПЕЛИ»

Как известно, в первые дни марта 1953 года информация о состоянии здоровья И.В. Сталина оглашалась в СМИ дозировано и часто недостоверно. По всей видимости, обширный инсульт поразил вождя не ранее половины седьмого и не позднее одиннадцати утра 1 марта 1953 года, но удивительным образом когда всесильному главе советского государства потребовалась помощь, оказать ее было некому; точнее сказать, те, кто мог и был должен оказать ее, этого не сделали[46]. После отстранения в мае и ареста в середине декабря 1952 года многолетнего начальника охраны И.В. Сталина генерал-лейтенанта Н.С. Власика (1896—1967) его обязанности были возложены лично на министра госбезопасности С.Д. Игнатьева (1904—1983). Именно он первым из руководителей страны узнал, что И.В. Сталин 1 марта не встал, как обычно, и не отвечал ни на один звонок срочной правительственной связи.

О болезни И.В. Сталина было объявлено по радио 4 марта 1953 года, после чего несколько раз передавались бюллетени о состоянии его здоровья; упоминались такие признаки его болезни, как инсульт, потеря сознания, паралич тела, агональное дыхание Чейн-Стокса. Свидетельств скорби, охватившей миллионы советских людей в связи со скоротечной кончиной И.В. Сталина, было зафиксировано огромное количество, а точных сведений о том, сколько человек погибло в трехдневной давке, возникшей у гроба вождя в Колонном зале Дома союзов, нет и поныне. Ольга Берггольц (1910—1975) написала тогда строки, отражавшие ощущения миллионов: «Обливается сердце кровью… Наш любимый, наш дорогой! Обхватив твое изголовье, плачет Родина над тобой».

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

№ 29 (3058) Суббота, 7 марта 1953 г. Цена 40 коп.

5 марта в 9 час. 50 минут вечера после тяжелой болезни скончался Председатель Совета Министров Союза ССР и Секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Иосиф Виссарионович СТАЛИН.

Бессмертное имя СТАЛИНА всегда будет жить в сердцах советского народа и всего прогрессивного человечества.

ОТ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА, СОВЕТА МИНИСТРОВ СОЮЗА ССР И ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

Ко всем членам партии, ко всем трудящимся Советского Союза.

Дорогие товарищи и друзья!

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, Совет Министров СССР и Президиум Верховного Совета СССР с чувством великой скорби извещают партию и всех трудящихся Советского Союза, что 5 марта в 9 час. 50 минут вечера после тяжелой болезни скончался Председатель Совета Министров Союза ССР и Секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Иосиф Виссарионович СТАЛИН.

Перестало биться сердце соратника и гениального продолжателя дела Ленина, мудрого вождя и учителя Коммунистической партии и советского народа — Иосифа Виссарионовича СТАЛИНА.

Имя СТАЛИНА — бесконечно дорого для нашей партии, для советского народа, для трудящихся всего мира. Вместе с Лениным товарищ СТАЛИН создал могучую партию коммунистов, воспитал и закалил ее; вместе с Лениным товарищ СТАЛИН был вдохновителем и вождем Великой Октябрьской социалистической революции, основателем первого в мире социалистического государства. Продолжая бессмертное дело Ленина, товарищ СТАЛИН привел советский народ к всемирно-исторической победе социализма в нашей стране. Товарищ СТАЛИН привел нашу страну к победе над фашизмом во второй мировой войне, что коренным образом изменило всю международную обстановку. Товарищ СТАЛИН вооружил партию и весь народ великой и ясной программой строительства коммунизма в СССР.

Смерть товарища СТАЛИНА, отдавшего всю свою жизнь беззаветному служению великому делу коммунизма, является тягчайшей утратой для партии, трудящихся Советской страны и всего мира.

Весть о кончине товарища СТАЛИНА глубокой болью отзовется в сердцах рабочих, колхозников, интеллигентов и всех трудящихся нашей Родины, в сердцах воинов нашей доблестной Армии и Военно-Морского Флота, в сердцах миллионов трудящихся во всех странах мира.

В эти скорбные дни все народы нашей страны еще теснее сплачиваются в великой братской семье под испытанным руководством Коммунистической партии, созданной и воспитанной Лениным и Сталиным.

Советский народ питает безраздельное доверие и проникнут горячей любовью к своей родной Коммунистической партии, так как он знает, что высшим законом всей деятельности партии является служение интересам народа.

Рабочие, колхозники, советские интеллигенты, все трудящиеся нашей страны неуклонно следуют политике, выработанной нашей партией, отвечающей жизненным интересам трудящихся, направленной на дальнейшее усиление могущества нашей социалистической Родины. Правильность этой политики Коммунистической партии проверена десятилетиями борьбы, она привела трудящихся Советской страны к историческим [illegible] тикой народы Советского Союза под руководством партии уверенно идут вперед к новым успехам коммунистического строительства в нашей стране.

Трудящиеся нашей страны знают, что дальнейшее улучшение материального благосостояния всех слоев населения — рабочих, колхозников, интеллигентов, максимальное удовлетворение постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества всегда являлось и является предметом особой заботы Коммунистической партии и Советского Правительства.

Советский народ знает, что обороноспособность и могущество Советского государства растут и крепнут, что партия всемерно укрепляет Советскую Армию, Военно-Морской Флот и органы разведки с тем, чтобы постоянно повышать нашу готовность к сокрушительному отпору любому агрессору.

Внешней политикой Коммунистической партии и Правительства Советского Союза была и является незыблемая политика сохранения и упрочения мира, борьбы против подготовки и развязывания новой войны, политика международного сотрудничества и развития деловых связей со всеми странами.

Народы Советского Союза, верные знамени пролетарского интернационализма, укрепляют и развивают братскую дружбу с великим китайским народом, с трудящимися всех стран народной демократии, дружественные связи с трудящимися капиталистических и колониальных стран, борющимися за дело мира, демократии и социализма.

Дорогие товарищи и друзья!

Великой направляющей, руководящей силой советского народа в борьбе за построение коммунизма является наша Коммунистическая партия. Стальное единство и монолитная сплоченность рядов партии — главное условие ее силы и могущества. Наша задача — как зеницу ока хранить единство партии, воспитывать коммунистов как активных политических бойцов за проведение в жизнь политики и решений партии, еще более укреплять связи партии со всеми трудящимися, с рабочими, колхозниками, интеллигенцией, ибо в этой неразрывной связи с народом — сила и непобедимость нашей партии.

Партия видит одну из своих важнейших задач в том, чтобы воспитывать коммунистов и всех трудящихся в духе высокой политической бдительности, в духе непримиримости и твердости в борьбе с внутренними и внешними врагами.

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, Совет Министров Союза ССР и Президиум Верховного Совета СССР, обращаясь в эти скорбные дни к партии и народу, выражают твердую уверенность в том, что партия и все трудящиеся нашей Родины еще теснее сплотятся вокруг Центрального Комитета и Советского Правительства, мобилизуют все свои силы и творческую энергию на великое дело построения коммунизма в нашей стране.

Бессмертное имя СТАЛИНА всегда будет жить в сердцах советского народа и всего прогрессивного человечества.

Да здравствует великое, всепобеждающее учение Маркса — Энгельса — Ленина —

Да здравствует наша могучая социалистическая Родина!

Да здравствует наш героический советский народ!

Да здравствует великая Коммунистическая партия Советского Союза!

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА — СОВЕТ МИНИСТРОВ СОЮЗА ССР — ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СОЮЗА ССР

5 марта 1953 года

БЮЛЛЕТЕНЬ о состоянии здоровья И. В. Сталина на 16 часов 5-го марта 1953 г.

[illegible]

МЕДИЦИНСКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ о болезни и смерти И. В. Сталина

[illegible]

Об образовании Комиссии по организации похорон Председателя Совета Министров Союза Советских Социалистических Республик и Секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Иосифа Виссарионовича Сталина

[illegible]

От Комиссии по организации похорон товарища Сталина

[illegible]

"Следы времени" - веб-архив www.arhivtime.ru

«Литературная газета» от 7 марта 1953 г. с извещением о кончине И.В. Сталина

Так, однако, переживали отнюдь не все, хотя, конечно, в Советском Союзе не многие остались в стороне от этого «плача Родины». И все же другие голоса были… Так, Лев Разгон (1908—1999), отбывавший в то время второй срок заключения, вспоминал: «Я уж не помню, после этого ли бюллетеня или после второго, в общем, после того, в котором было сказано: “дыхание Чейн-Стокса” – мы кинулись в санчасть. Мы … потребовали от

нашего главврача Бориса Петровича, чтобы он собрал консилиум и на основании переданных в бюллетене сведений сообщил нам, на что мы можем надеяться… Мы сидели в коридоре больнички и молчали. Меня била дрожь, и я не мог унять этот идиотский, не зависящий от меня стук зубов. Потом дверь, с которой мы не сводили глаз, раскрылась, оттуда вышел Борис Петрович. Он весь сиял, и нам стало все понятно еще до того, как он сказал: “Ребята! Никакой надежды!”»[47]

Об аналогичных чувствах – повторим, весьма редких в те дни – вспоминает и О.Я. Рабин: «В начале марта 1953 года газеты и радио сообщили, что Сталин тяжело болен. К нам, помню, пришел Сапгир, и мы подняли тост за то, чтобы Сталин поскорее умер. Через день, когда я был на дежурстве, услышал по радио о его смерти»[48]. Хотя О.Я. Рабину было тогда всего 25 лет, образ И.В. Сталина «въелся» в его сознание навсегда: в 1965 году он создал графическую работу «Рваный ковер с портретом Сталина»: изображенный ковер немного потрепанный, но лишь по краям; сам И.В. Сталин, представленный максимально канонически, помещен в центре композиции, вследствие чего вспоминается стихотворение Е.А. Евтушенко, опубликованное в «Правде» за три года до этого:

> Мне чудится, будто поставлен в гробу телефон.
> Кому-то опять сообщает свои указания Сталин.
> Куда еще тянется провод из гроба того?
> Нет, Сталин не сдался. Считает он смерть поправимостью.
> Мы вынесли из мавзолея его.
> Но как из наследников Сталина Сталина вынести?[49]

Оскар Рабин, «Рваный ковер с портретом Сталина», 1965 г. Собрание Александра Кроника

За прошедшие с тех пор полвека стало очевидно, что «вынести Сталина из его наследников» – задача чрезвычайно сложная. Спустя несколько десятилетий, в 2009 году, художник изобразил давно уже вынесенного из мавзолея вождя на картине «Спасибо русскому народу!». Интересно, что на этой картине портрет и цитата из знаменитого сталинского тоста, произнесенного на торжественном приеме 24 мая 1945 года, посвященном окончанию войны («Я пью, прежде всего, за здоровье русского народа потому, что он является наиболее выдающейся нацией из всех наций, входящих в состав Советского

Союза. … За это доверие нашему правительству, которое русский народ нам оказал, спасибо ему великое!»[50]), изображены в виде вырезки из еженедельника «Завтра»; название газеты художник не дает, но воспроизведенный подзаголовок – «газета духовной оппозиции» – не оставляет места сомнениям. Просмотр подшивки номеров газеты «Завтра» за 2009 год позволяет предположить, что Оскара Рабина впечатлил № 51 (838), почти полностью посвященный 130-летию И.В. Сталина.

В передовице, написанной лично главным редактором газеты, утверждается, будто «одухотворенный мистик и духовидец, Сталин вернул в русский народ православие, укротил богоборческое зло, окропил “сталинский проект” святой водой русской веры»[51]; в этой связи картина О.Я. Рабина обретает второй смысл: вождь не только благодарит современников за доверие в 1945 году, как это было в оригинальной цитате, но и выражает признательность потомкам, готовым прославлять его, невзирая на многочисленные жертвы людей, погибших по его вине, – ведь в той же статье Александр Проханов убеждал читателей в том, что «Сталин окружил себя великими людьми, каждый из которых на поле брани или в мастерской художника, в атомной лаборатории или на колхозном поле, – воплощал его идеи и замыслы»[52]. Сложно сказать, о ком тут идет речь – среди соратников И.В. Сталина великих людей не было. Согласно опросу, проведенному «Левада-центром» в декабре 2009 года, 49% россиян считают, что роль И.В. Сталина в истории России – «безусловно положительная» или «скорее положительная», и лишь 32% определяют ее как безусловно или скорее отрицательную (19% не имеют мнения на этот счет). Кстати, эта ситуация остается неизменной: опрос 2010 года зафиксировал, что доля россиян, положительно оценивающих роль И.В. Сталина в истории страны, составляет 51% при 30% подмечающих ее негативные стороны, а опрос 2013 года принес те же результаты, что и проведенный за четыре года до этого, при все тех же 19% жителей страны, не имеющих своего мнения[53]. В работе «Спасибо русскому народу!» О.Я. Рабин фиксирует возвращение мифа о «великом Сталине» в постсоветской России; эта картина не о Сталине, она о сознании людей, родившихся уже после смерти вождя.

После смерти И.В. Сталина в стране начались перемены. Массовое освобождение, а затем и реабилитация политзаключенных коснулась и того непосредственного круга, к которому принадлежал О.Я. Рабин. Из лагерей вернулись родной брат его супруги Валентины, художник и поэт Лев Евгеньевич Кропивницкий (1922—1994), и друг Оскара на протяжении

многих лет Борис Петрович Свешников (1927—1998). Лев Кропивницкий был осужден в 1946 году на десять лет лагерей. Он был освобожден в декабре 1954 года, но без права возвращения в Москву, вследствие чего жил в Казахстане. Полностью реабилитирован он был только в 1956 году, тогда же и вернулся в Москву. Борис Свешников был также арестован по обвинению в «антисоветской пропаганде» в 1946 году, во время учебы в Институте прикладного и декоративного искусства, отбыл восемь лет в лагерях в Коми АССР, работал в одной бригаде со Львом Кропивницким, был на грани истощения. В 1954 году вышел из лагеря, в 1956 году был реабилитирован. В 1954—1957 годах жил в Тарусе, затем обосновался в Москве. Главный труд Б.П. Свешникова – огромный цикл лагерных рисунков 1950—1960-х годов создан пером и тушью. Тонким, каллиграфическим штрихом нарисованы снежные поля и мрачные залы, где мельтешат фигурки заключенных и стражников. А.Д. Синявский назвал его сохранившиеся лагерные рисунки «белым эпосом»: «Должно быть, зная за искусством это странное и благодатное свойство – захватывать и накапливать время, Б.П. Свешников в лагерных работах свел воедино (какая разница, если река не прерывается?) старину с нынешним часом, русскую вахту и каторгу с новшествами Ватто, Брейгеля, Дюрера, Гойи, создав в итоге длиннейшую по временной протяженности серию»[54]. Позднее Б.П. Свешников перешел к своеобразным цветовым «паутинкам», сотканным из мелких точечных мазков, хотя его героями неизменно оставались чудаки и бродяги, блуждающие в мирах своих кошмаров и грез.

Сам О.Я. Рабин много рисовал бараки, прежде бывшие лагерными, но в его творчестве очень важен, как представляется, мотив неразделенности жизни людей, считающихся «свободными», и тех, кто считается «лишенным свободы»: в его картинах между этими мирами не существует непроницаемой стены, люди по обе стороны колючей проволоки проживают похожие судьбы почти в равных условиях. Собственно, в самой жизни О.Я. Рабина, жившего еще недавно в лагерном бараке и работавшего вместе с заключенными в системе, являвшейся неотъемлемой частью ГУЛАГа, было немного поводов отделять т.н. «свободу» от т.н. «несвободы».

В комнате, где жили Оскар Рабин и Валентина Кропивницкая, стали все чаще собираться художники и поэты, которых позднее стали называть Лианозовской группой. «Приезжали художники, писатели, ученые, студенты. Часто присутствовали поэты, а из художников бывали Немухин, Мастеркова, Свешников, Лев Кропивницкий, Евгений Леонидович с Ольгой Ананьевной. Наша

работа шла параллельно с работой поэтов. Сапгир, Холин, Некрасов, Сатуновский посвящали художникам свои стихи, находя в их творчестве то, что было им наиболее близко. Шли обсуждения, споры», – вспоминал О.Я. Рабин годы спустя[55]. При жизни И.В. Сталина это, конечно, было невозможным.

В стране менялось многое, и это оказывало неизбежное влияние и на О.Я. Рабина. Лагеря, находившиеся в Москве и ближнем Подмосковье, постепенно ликвидировались, на работу вместо заключенных стали брать вольных, а саму организацию, в которой трудился О.Я. Рабин, перевели из МВД в Министерство путей сообщения. Это случилось в связи с тем, что 18 марта 1953 года производственные структуры Главного управления железнодорожного строительства (ГУЛЖДС) МВД СССР постановлением Совета Министров СССР были переданы Министерству путей сообщения[56]; ГУЛЖДС, организованный 4 января 1940 года приказом НКВД № 0014 [57], прекратил существование. График работы в МПС был обычный для гражданских служащих: ежедневный труд по восемь часов в сутки (а не сутки через двое), вследствие чего времени для рисования при дневном свете у О.Я. Рабина практически не оставалось. Дело было не только в невозможности творческой самореализации, но и в проблемах с заработком: Н.Е. Вечтомов, устроившийся работать на Комбинат декоративно-оформительского искусства (КДОИ) после окончания Художественного училища памяти 1905 года, время от времени передавал О.Я. Рабину часть своих заказов, вследствие чего последний получал возможность дополнительного заработка, который ежемесячно составлял половину от его основного дохода. В 1956 году О.Я. Рабин решился уйти с работы, которую он называет не иначе как «осточертевшая»; по договоренности с начальством его увольнение было оформлено «по сокращению штатов»[58].

К тому времени еще не была создана ни одна из работ, которые ныне входят в альбомы и каталоги творчества Оскара Рабина, но можно сказать, что уже тогда он зарабатывал профессией художника: заказами из Комбината декоративно-оформительского искусства, портретами и копиями классических работ. Однако эти заказы были спорадическими и не гарантировали стабильного заработка, поэтому О.Я. Рабин искал постоянное место работы в качестве художника. Однако найти такое было непросто, как из-за анкетных данных, так и в связи с отсутствием профессионального художественного образования.

Шанс изменить свою жизнь представился Рабину на фоне события, которое в ретроспективе больше, чем какое-либо другое, видится символом перемен, происходивших в Советском Союзе в

первые послесталинские годы – VI Международный фестиваль молодежи и студентов, впервые проходивший в Москве (предшествующие фестивали начиная с 1947 года уже прошли в Праге, Будапеште, Восточном Берлине, Бухаресте и Варшаве).

Подготовка к фестивалю, открывшемуся 28 июля 1957 года, велась в течение двух лет с большим размахом: в Москве были сооружены гостиничный комплекс «Турист», гостиница «Украина», стадион «Лужники», парк «Дружба». Центральным, самым заметным и афишируемым было строительство спортивного комплекса в Лужниках, на болотистом полуострове излучины реки Москвы, как раз напротив Воробьевых (тогда – Ленинских) гор. Строились одновременно Большая и Малая спортивные арены, Дворец спорта, открытый бассейн с трибунами и с подогревом воды. К началу фестиваля приурочили и открытие метро, со станцией на новом двухъярусном мосту над рекой. В Москву направляли молодых строителей с периферии для обновления фасадов и камуфляжа ветхих домов на магистралях и в зонах, где должны были проезжать и гулять гости. Весь город украсили флагами и плакатами. На Московский фестиваль молодежи и студентов приехали 34 тысячи гостей из 131 страны, в пресс-центре были аккредитованы две тысячи журналистов. В то время в СССР слово «иностранец» было синонимом слов «враг», «шпион», за исключением разве что представителей стран т.н. «социалистического лагеря», но даже и к ним относились с подозрением. Без преувеличения можно сказать, что любой иностранец воспринимался как экзотика. И вдруг на улицах Москвы появились тысячи людей со всех концов света, всех цветов и оттенков. Фестиваль состоял из огромного числа запланированных мероприятий (за две фестивальные недели их было проведено свыше восьмисот) и неорганизованного и неподконтрольного общения людей. Дискутировали о еще недавно запрещенных импрессионистах, о М.К. Чюрленисе, Э. Хемингуэе и Э.М. Ремарке, С.А. Есенине и М.М. Зощенко… О.Я. Рабин вспоминает о том, что там же, на фестивале, впервые услышал об Анатолии Звереве, а также познакомился с Олегом Целковым[59]. Под влиянием фестиваля в стране стала распространяться мода на джинсы, кеды, рок-н-ролл и игру бадминтон. Можно сказать, что фестиваль перевернул взгляды советских людей на моду, манеру поведения, образ жизни и ускорил ход тех перемен, которые вместе с повестью Ильи Эренбурга вошли в историю под именем «оттепель».

К фестивалю готовились не только организаторы и переводчики, готовился и Союз художников… По всему Советскому Союзу проводились областные и республиканские

отборочные выставки, чтобы лучшие из художественных произведений были представлены на основной международной выставке, которая должна была пройти – и прошла – в открытом для бесплатного посещения Центральном парке культуры и отдыха им. Горького. Международная выставка изобразительного и прикладного искусства была открыта в парке им. Горького с 30 июля по 20 августа 1957 года. В ней участвовало 223 советских художника, экспонировано 375 произведений живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства, был издан иллюстрированный каталог. Несмотря на то что фестиваль считается символом «оттепели», не будет лишним отметить, что директором выставки был назначен П.П. Соколов-Скаля (1899—1961), в далеком прошлом – один из основателей Ассоциации художников революционной России, позднее создавший картины «И.В. Сталин на Царицынском фронте», «И.В. Сталин на оборонительных рубежах», «И.В. Сталин в Туруханской ссылке в 1916 году», «Второй съезд советов» и т.д. и получивший за свои работы, сейчас безнадежно забытые, две Сталинские премии. Открывал выставку скульптор С.Т. Коненков, незадолго до этого награжденный Ленинской премией. Параллельно с этим с 20 июля по 20 августа в Академии художеств СССР была открыта выставка произведений молодых художников Советского Союза к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов. В ней участвовало 624 художника, экспонировано 1165 произведений живописи, произведений монументально-декоративного, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства, скульптуры, графики, плаката. О.Я. Рабин вспоминал: «Волею судьбы одна моя работа прошла все инстанции и попала на международную выставку в Парке культуры. Серебряную медаль, кажется, получил Эрнст Неизвестный»[60]. В алфавитном списке участников обеих выставок имя О.Я. Рабина фигурирует, но имя Э.И. Неизвестного в каталогах не значится вообще[61]. Первую премию жюри выставки присудило скульптору Федору Фивейскому, впоследствии ставшему автором надгробия великой балерины Галины Улановой на Новодевичьем кладбище. «На большой выставке картин и скульптур молодых художников из разных стран мне выдали почетный диплом за букетик полевых цветов. Этот натюрморт я рисовал с натуры»[62], – вспоминал Оскар Рабин в одном из интервью. О.Я. Рабин тогда много рисовал с натуры: портреты своих маленьких детей Кати и Саши, знакомых, артистов; ходил он также по окрестностям и рисовал пейзажи.

Москвичи приветствуют участников Фестиваля молодежи и студентов, 1957 г.

Оскар Рабин с сыном Сашей, 1960 г. Фото из архива Оскара Рабина

В автобиографической книге Оскар Рабин рассказывал, как несколько раз предпринимал попытки пробиться на фестиваль: вначале, по его словам, он представил четыре очень тщательно

прорисованных пейзажа; затем, после того как ни один из них не был принят, – четыре стилизации под детские рисунки; потом, когда после сорокаминутного обсуждения были отвергнуты и они – две «социальные» картины, на которых были изображены безработный и проститутка (работы не были приняты потому, что могли оскорбить западных гостей фестиваля), а также несколько монотипий[63]. Техника монотипии заключается в нанесении красок от руки на идеально гладкую поверхность печатной формы с последующим печатанием на станке; полученный на бумаге оттиск всегда бывает единственным, уникальным. Для произведений, выполненных в этой технике, характерны тонкость цветовых отношений, плавность и мягкость очертаний форм, что внешне сближает монотипию с акварелью. Одна из работ, выполненных в этой технике, с изображением букета полевых цветов, была принята комиссией, включена в выставочный каталог фестиваля и даже получила вышеупомянутый почетный диплом.

Валентина Кропивницкая с Сашей и Катей, 1959 г. Фото из архива Оскара Рабина

Валентина Кропивницкая и Оскар Рабин с дочерью Катей, Прилуки на Оке, 1968 г. *Фото Игоря Пальмина*

Этот диплом сыграл в жизни художника большую роль: благодаря ему Оскар Рабин был принят на постоянную работу в Комбинат декоративно-оформительского искусства; директор комбината объяснил начальнику отдела кадров, что «лауреаты международных фестивалей на улице не валяются»[64]. В этом комбинате сложилась уникальная бригада, в которую входили четыре человека, впоследствии признанные представители второй волны русского нонконформистского искусства: Николай Вечтомов, Владимир Немухин, Лев Кропивницкий и Оскар Рабин. Все они жили двойной жизнью: на службе оформляли павильоны ВДНХ, в свободное же время создавали оригинальные художественные произведения, которые в то время уже начали привлекать не только заинтересованных зрителей (кстати, в июне—июле 1958 года отдельные работы Л.Е. Кропивницкого и О.Я. Рабина экспонировались на четвертой выставке произведений молодых художников Москвы[65]), но и первых покупателей-коллекционеров.

Фестивальная выставка дала Оскару Рабину, как и многим другим молодым художникам, искавшим свой путь в искусстве (а о том, что О.Я. Рабин свой путь тогда именно искал, свидетельствует то, какие разные работы он предлагал конкурсной комиссии с интервалами в несколько дней), возможность не только выставить свои работы, но и посмотреть,

как развиваются живопись, графика, скульптура и декоративно-прикладное искусство в странах Запада. В одном из интервью процитированы следующие слова О.Я. Рабина: «Когда началась оттепель, мы были уже взрослыми, сложившимися художниками. Поэтому у большинства шестидесятников сохранилось традиционное понимание искусства, эстетики. Следующее за нами поколение, Комар и Меламид, например, уже старались порвать традиции. Мы же только в 1960-е годы в оригиналах впервые увидели абстрактное искусство и сюрреализм»[66]. Это верно лишь отчасти: выставки, на которых были представлены работы, выполненные в стилях, далеких от социалистического реализма, проходили в Советском Союзе начиная с 1956 года. Уже в самом начале «оттепели» будущее поколение нонконформистов-шестидесятников, ознакомившись с работами современных западных мастеров, получило важный творческий импульс.

В этой связи обращают на себя внимание слова Михаила Гробмана: «Второй русский авангард как движение родился в 1957 году в Москве. Организующим толчком явилась международная выставка на фестивале молодежи и студентов в августе-сентябре 1957 года. Не столь качественная сама по себе, она тем не менее в известной степени отражала почти все художественные тенденции, существовавшие в тот период на Западе. Машина времени в мгновение перенесла многих московских (и не только московских) художников на современное поле искусства. Были и дополнительные компоненты этой революции: новая экспозиция Музея изобразительных искусств им. Пушкина (импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, кубизм), журнал “Польша” и, конечно же, выставка Пабло Пикассо (1956)»[67].

Экспозиция работ Пабло Пикассо в Музее изобразительных искусств на Волхонке, конечно, произвела резонанс. За ней последовали и другие: в 1957 году – вышеупомянутая выставка работ современных зарубежных художников в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов, в 1959 году – выставка американских художников в рамках масштабной экспозиции о разных аспектах жизни США в выставочном комплексе в Сокольниках, в 1960 году – большая выставка «Живопись Великобритании, 1700—1960 гг.» в ГМИИ на Волхонке, в 1961 году – выставка современных французских мастеров в Сокольниках. Генрих Сапгир отмечал, что «молодое поколение художников увидело другое искусство, не похожее на то, что вдалбливалось в художественных училищах». Под впечатлением увиденного некоторые юные художники переосмыслили свой

дальнейший путь в искусстве, для многих это был толчок к началу творчества.

О.Я. Рабин рассказывал: «Особенно запомнилась американская национальная выставка. Мы ходили в отдел живописи, где на стендах лежали книги и каталоги по искусству. … Лев [Кропивницкий], пока я его прикрывал, ухитрился стащить том по абстрактному искусству. Он тут же отнес его домой и перефотографировал все иллюстрации, которые раздал друзьям и знакомым»[68]. Сейчас об этой выставке и ее влиянии написаны и статьи, и диссертации[69]. В мемуарной книге, написанной Клод Дей на основе бесед с О.Я. Рабиным, говорится о том, как он впервые стоял перед работами Раушенберга, Поллока и Ротко[70]. Память немного подвела художника: как следует из списка экспонировавшихся работ[71], произведений Роберта Раушенберга (1925—2008) на этой выставке не было. Работа Джексона Поллока (1912—1956) была представлена одна – «Собор» 1947 года (сейчас она находится в Музее искусства Далласа[72]), созданная в фирменном стиле этого художника, который расплескивал алюминиевую краску или фабричные лаки на необрамленный, расстеленный на полу холст и вычерчивал густую, блестящую паутину линий при помощи разнонаправленных ударов веревки. Краска появлялась на полотне как след свободного жеста, произвольного движения руки. Смысл изображения заключался в том, что любое, даже бессознательное действие есть отражение характера и психологического состояния художника. Среди работ Марка Ротко (1903—1970) была представлена всего одна – «Старое золото над белым» 1956 года (эта картина была приобретена Роем Ньюбергером и позднее подарена им музею, созданному при Университете штата Нью-Йорк[73]), но и она точно передает особенности стиля этого живописца. М. Ротко считал, что художник должен выражать внутреннее физическое и эмоциональное ощущение формы и цвета без вмешательства разума. М. Ротко стал использовать цветовые поля в своих акварелях и городских ландшафтах, именно тогда предмет и форма в его работах теряют смысловую нагрузку. К началу 1950-х годов он еще более упростил структуру своих картин, создав серию работ, состоящих из прямоугольных полотен большого размера с парящими в пространстве живописными плоскостями «цветового поля». «Старое золото над белым» – работа именно такого плана. Найти влияние стиля Дж. Поллока или стиля М. Ротко в творчестве О.Я. Рабина практически невозможно, это совершенно разные художники: О.Я. Рабин никогда не создавал абстрактных полотен, и ни одна из его работ не имела целью

передать физические и эмоциональные ощущения без вмешательства разума; напротив, холсты и графические листы Оскара Рабина – это воплощение памяти и здравого смысла. Искусствовед Екатерина Бобринская справедливо указывала: «В творчестве Рабина всегда присутствует двойственность. С одной стороны, интонации глубоко личного, мучительного внутреннего опыта отвержения существующего мира. А с другой – саркастическая усмешка аналитика, не допускающая полного совпадения экзистенциального переживания и собственно живописной работы с языком искусства. Картины Рабина одновременно и пейзаж души, и его аналитическое исследование»[74].

Кстати говоря, в буклете, специально выпущенном к американской выставке в Москве на русском языке (он открывался приветствием президента Д. Эйзенхауэра, делегировавшего на открытие выставки своего заместителя Р. Никсона), не была воспроизведена ни одна из работ художников-абстракционистов. О живописи там говорится очень скупо, упомянуты лишь два художника: Франклин С. Уоткинс (1894—1972) и покойный к тому времени импрессионист Уилльям Глакенс (1870—1938)[75], произведения которых от абстрактного искусства были очень далеки. Очевидно, что абстрактное искусство интересовало Д. Эйзенхауэра и Р. Никсона в последнюю очередь; с их точки зрения, главное, что должно экспонироваться на выставке, – это товары для потребления, которые не могли не ошеломить советских людей, лишенных многих, даже элементарных, вещей. Среди экспонатов были новейшие модели американских катеров, трактора, телевизионные установки, высокотехнологическое оборудование, новые экспериментальные принадлежности домашнего и кухонного обихода.

Н.С. Хрущев, Л.И. Брежнев и Р. Никсон на открытии американской выставки в Сокольниках, 1959 г.

Москвичи и гости столицы на открытии американской выставки в Сокольниках, 1959 г.

Однако художников мало привлекали модели катеров – их интересовала современная американская живопись, которая, хоть и не занимала на выставке центральное положение, была представлена в Москве шире, чем когда-либо прежде. Вероятно, на формирование пути О.Я. Рабина и других художников, которых позднее стали относить ко второй волне русского

нонконформистского искусства, повлияли не столько работы Дж. Поллока и М. Ротко, сколько представленное на выставке стилевое многоголосье американского искусства (экспонировались произведения таких художников, как Аршиль Горки, Ив Танги, Бен Шан, Эдвард Хоппер и других), столь разительно контрастировавшее с ультимативным доминированием натуралистического или пафосного гражданского псевдореализма на выставках в Советском Союзе того времени. М.Я. Гробман справедливо отмечал: «Возникла новая художественная среда. Каждый сам выбирал меру и характер своего следования по западному пути. Но возникла и маленькая группа художников, которые не пошли по линии повторения уже сделанного. Пробужденные вместе со всеми, они, однако, не поддались общим течениям, а предпочли искать свои собственные, личные способы выражения. Этот процесс, сперва невнятный, инстинктивный, становился все более осмысленным, пока не превратился в подлинную художественную полифонию»[76].

Основные характеристики самобытного стиля О.Я. Рабина сформировались в первой половине 1960-х годов. В конце 1950-х художник писал картины и акварели в очень различных жанрах, хотя первые социальные работы, в которых реалии советской жизни были изображены в манере, далекой от той, что была принята в советском искусстве того времени, были созданы уже тогда. Их заметили: 29 сентября 1960 года в газете «Московский комсомолец» появился фельетон под названием «Жрецы “Помойки № 8”»; его автором был Роман Карпель. В качестве своеобразного предисловия к статье было помещено письмо в редакцию возмущенного молодого человека по фамилии В. Яценко, писавшего, что он побывал «на дому у художника Оскара Рабина». По словам О.Я. Рабина, имя журналиста, опубликовавшего статью, было ему неизвестно, а вот комсомолец, писавший письмо, «кажется, действительно, к нам приходил»[77]. За подписью Яценко в газете утверждалось: «“Произведения” Рабина вызывают настоящее физическое отвращение, сама тематика их – признак его духовной убогости. Как самое лучшее “творение” он выдает свою, с позволения сказать, работу “помойка № 8”. … В гостях у него, я понял, что вся эта группка молодых людей – духовные стиляги, пустые, оторванные от жизни, наносящие вред нашему обществу. Так же как Рабин, они топчут все светлое, человечное». Кроме О.Я. Рабина, в опубликованном письме В. Яценко упоминались еще два человека: 27-летний Анатолий Иванов, как утверждалось, «пользующийся в этой группе славой “теоретика”», и 19-летний

Игорь Шибачев. В книге «Три жизни» рассказ об этой статье не содержит упоминаний о других названных в ней людях, и хотя заголовок статьи апеллирует к его картине, в самом тексте гадостей об А.И. Иванове сказано едва ли не больше, чем о О.Я. Рабине: Р. Карпель писал о последнем, что, «имея глаза и уши, он ничего не видит вокруг, ничего не слышит, не понимает», «оторванный от самой жизни, блуждающий по ней слепцом и в одиночку, он сам себя оглупил, себя же самого духовно ограбил», называл его «человеком без принципов», от «концепции» которого «отдает душком реакционной буржуазной идеологии». Имевший юридическое образование Анатолий Иванович Иванов, взявший себе псевдоним Рахметов (по имени героя романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»), был тогда не только одним из немногих ценителей и собирателей работ художников-нонконформистов, но и одним из главных участников неподцензурных поэтических чтений, проходивших на площади Маяковского. Редактор самиздатского журнала «Вече» и бывший политзаключенный Владимир Николаевич Осипов вспоминал, что А.И. Иванов работал тогда грузчиком, но читал Канта и Гегеля: «Мы его зауважали: человек не желает унижаться перед режимом»[78]. Начиная с 1958 года по выходным дням в квартире, где жил Анатолий Иванов в Рабочем поселке, собирался кружок молодых активистов. В 1959 году В.Н. Осипов и А.И. Иванов слушали лекции выдающегося философа Григория Соломоновича Померанца (1918—2013) о советском режиме, которые тот, не найдя подходящего места и опасаясь доносов, читал им на лоне природы; «основательные, насыщенные фактами, убедительные, лекции произвели на нас впечатление», – вспоминал В.Н. Осипов[79], указывая, что на протяжении 1958—1960 годов А.И. Иванов (Рахметов) «много сделал для сближения творческой молодежи. Его роль на первом этапе площади Маяковского значительна. Он сознательно отстранялся от политики и всю энергию посвящал исключительно пропаганде искусства. Лучшие образцы русской дореволюционной поэзии, творчество поэтов, гонимых в период культа личности, стихи современников, особенно не печатающихся, – все это было в центре забот Анатолия Иванова»[80]. А.И. Иванов был одним из первых организаторов вернисажей, выставлявшихся не в музеях художников, а в частных квартирах. Например, в комнате Аполлона Викторовича Шухта прошла выставка работ Л.Е. Кропивницкого, на квартире Владимира Мартенса – О.Я. Рабина[81].

«За появление такой статьи могли расправиться очень круто – либо выгнать из комбината, куда я устроился с таким трудом,

либо выселить из барака, либо вообще вышвырнуть за пределы Московской области», – справедливо указывается в книге «Три жизни», после чего следует хронологически странная фраза: «Примеры осужденного за тунеядство Бродского и отправленного в Сибирь Амальрика стояли перед глазами»[82]. В 1960 году ничего подобного стоять перед глазами, конечно, не могло: преследования как И.А. Бродского, так и А.А. Амальрика выпали на последующие годы. Напомним, что выдающийся поэт и эссеист Иосиф Александрович Бродский (1940—1996) был приговорен 13 марта 1964 года к максимально возможному по указу о «тунеядстве» наказанию – пяти годам принудительного труда в отдаленной местности. Он был этапирован под конвоем в Архангельскую область. По прошествии полутора лет, в сентябре 1965 года, под давлением общественности (в частности, после обращения к советскому правительству Ж.-П. Сартра и других зарубежных писателей) срок ссылки был сокращен до фактически отбытого, и И.А. Бродский вернулся в Ленинград, где оставался до вынужденного отъезда из страны 4 июня 1972 года.

Публицист и мыслитель Андрей Алексеевич Амальрик (1938—1980) был в мае 1965 года арестован и приговорен к двум с половиной годам ссылки в Сибирь за тунеядство. Он был досрочно освобожден в июне 1966 года, после чего вернулся в Москву. В 1969 году написал имевшую позднее значительный резонанс книгу-эссе «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?», после чего 21 мая 1970 года был арестован, приговорен к трем годам лагерей за «распространение заведомо ложных измышлений, порочащих советский общественный и государственный строй». 21 мая 1973 года, в день окончания срока его заключения, против А.А. Амальрика было возбуждено новое дело, в июле 1973 года он был снова приговорен к трем годам лагерей. После четырехмесячной голодовки в знак протеста приговор был изменен на три года ссылки в Магадан. А.А. Амальрик возвратился в Москву в мае 1975 года, а в июле 1976 года был вынужден эмигрировать. В 1960 году еще ни 20-летний тогда И.А. Бродский, ни 22-летний А.А. Амальрик преследованиям со стороны властей не подвергались.

Иосиф Бродский в ссылке

Подводя итог погромной статье в «Московском комсомольце», стоит вновь обратиться к книге «Три жизни», в которой написано: «Но ничего не произошло. Жизнь шла своим чередом. … Постепенно страхи забылись»[83]. Это не совсем так: О.Я. Рабина власти тогда, действительно не тронули, а вот А.И. Иванов (Рахметов) всего через год попал в число лиц, задержанных органами госбезопасности по подозрению в причастности «к объединению в организацию, имеющую своей целью борьбу против КПСС и Советского правительства»; более того, участников группы обвиняли в планируемой подготовке террористического акта против Н.С. Хрущева. В августе—сентябре 1961 года по этому делу были арестованы В.Н. Осипов, Э.С. Кузнецов, И.В. Бокштейн и А.М. Иванов (Новогодний); А.И. Иванов арестован не был, но его неоднократно вызывали на допросы, а данные им показания упоминались в обвинительном заключении и цитировались в суде. О.Я. Рабин с этой группой не был связан, имя А.И. Иванова (Рахметова) в его воспоминаниях и интервью не упоминается ни разу; по всей видимости, интеллектуальная близость между ними была сильно преувеличена «Московским комсомольцем». А.И. Иванов, хоть и стремился искать ответы на мучившие его вопросы в сфере искусства (за что его критиковали соратники по борьбе, которых в большинстве своем художники не интересовали), был вовлечен в диссидентские кружки инакомыслящих, обеспокоенных поисками социально-политических альтернатив существовавшему в Советском Союзе режиму. О.Я. Рабин же в начале 1960-х годов

был далек от радикальных политических групп диссидентов, а с В.Н. Осиповым, по его словам, встречался лишь один-два раза в общих компаниях[84]. Художник и теоретик Михаил Гробман, который в 1958—1959 годах сам читал стихи на площади Маяковского, сказал в интервью, что его как художника «интересовали дела творческие, а не беготня и антикоммунистическая пропаганда», при этом добавив: «Меня лично всегда отталкивало от этой группы диссидентов то, что они были абсолютно неразвиты в области изобразительных дисциплин или литературных»[85]. Как представляется, О.Я. Рабин мог бы подписаться под этими словами: он оставался художником, искавшим возможности заниматься творчеством, выставлять свои работы и зарабатывать этим на жизнь.

Андрей Амальрик с супругой Гюзель по прибытии в амстердамский аэропорт Скипхол, 15 июля 1976 г.

Как мне кажется, талантливая художница и искусствовед Лусинэ Джанян, апеллируя к М.М. Бахтину (1895—1975), очень точно уловила характер работ Оскара Рабина того времени: «Художник размывает границы между высоким – низким, сакральным – профанным, репрезентируя, как и в поп-арте, “демократическое равенство” предметов изображения. Кульминацией карнавального розыгрыша стала работа Рабина “Русский поп-арт № 3” (1964), с “распятой” на белом кресте селедкой и бутылкой водки. Атрибутика народной смеховой культуры стала родным языком соц-арта, позволявшим ему легко просачиваться во все слои табуированного и строго

иерархизированного пространства советской идеологии. Используя атрибуты карнавальной культуры, сближая несовместимые понятия (“перевернутый мир”), Рабин проникает не только в табуированное пространство советской идеологии, но и в сакральные зоны христианской культуры (“Христос в Лианозово”, 1966; “Икона и кошка”, 1974, и др.). Он представляет обыденные предметы как своеобразные символы или “иконы” советской массовой культуры»[86]. Вероятно, работы О.Я. Рабина были бы тогда с большим интересом восприняты широкими слоями советской интеллигенции. К сожалению, на протяжении нескольких десятилетий нонконформистское искусство не экспонировалось в Советском Союзе; россияне впервые увидели работы, созданные О.Я. Рабиным в 1960-е годы, только в постсоветский период.

Первая персональная выставка Оскара Рабина состоялась в 1965 году, но не в Москве, а в Лондоне. Это случилось стараниями арт-дилера Эрика Эсторика (1913—1993). В СССР он впервые побывал в 1960 году в качестве приглашенного гостя Ленинградского отделения Союза художников. Во время этой поездки Э. Эсторик познакомился и с некоторыми художниками-нонконформистами. По причинам, нам до конца неизвестным, в 1960—1964 годах Э. Эсторик побывал в Советском Союзе четырнадцать раз[87]. Он покупал работы у разных художников, организовывая в принадлежавшей ему Grosvenor Gallery выставки Ильи Глазунова и Анатолия Зверева. Вскоре дошла очередь и до произведений Оскара Рабина.

Эрик Эсторик познакомился с Оскаром Рабиным через Виктора (Виталий) Евгеньевича Луи (1928—1992) – удивительного человека, о котором Андрей Дмитриевич Сахаров писал: «Виктор Луи – гражданин СССР и корреспондент английской газеты (беспрецедентное сочетание), активный и многолетний агент КГБ, выполняющий самые деликатные и провокационные поручения. Говорят, сотрудничать с КГБ он стал в лагере, куда попал много лет назад. КГБ платит ему очень своеобразно – разрешая различные спекулятивные операции с картинами, иконами и валютой, за которые другой давно бы уже жестоко поплатился»[88]. Именно Виктор Луи первым из корреспондентов в октябре 1964 года передал в свою газету сенсационное сообщение об отставке Н.С. Хрущева за несколько часов до появления официальной информации об этом.

Виктор Луи вел удивительный по своему размаху и роскоши образ жизни и, по всей видимости, искренне ценил творчество О.Я. Рабина: из своих частых заграничных поездок он привозил О.Я. Рабину фломастеры, которые нельзя было купить в СССР в

начале 1960-х годов, – это изменило технику художника (начиная с 1963 года многие из рисунков О.Я. Рабина выполнены фломастером на бумаге). Именно через В. Луи Э. Эсторик купил у О.Я. Рабина множество картин. В книге «Три жизни», вышедшей от имени О.Я. Рабина, говорится: «Эсторик приезжал ко мне несколько раз и купил много работ для моей персональной выставки в его галерее». Дальше следует фраза «я верил и не верил его обещаниям»[89], свидетельствующая о том, что между художником и галеристом поддерживалось общение. Однако в телефонном разговоре с супругой коллекционера Александра Кроника, Рут Эддисон, в сентябре 2012 года О.Я. Рабин уточнил, что встречался с Э. Эсториком только однажды, а свои картины продавал ему через В. Луи[90]. Художник Владимир Немухин подтвердил, что все картины покупал В. Луи, он же организовывал и их вывоз за рубеж[91].

Виктор Луи

Сын расстрелянного идишского поэта Переца Маркиша, Давид, неоднократно встречавшийся с Виктором Луи и в СССР, и в Израиле, где он многократно бывал во время еще не установившихся дипломатических отношений между двумя странами, оставил интересные воспоминания, в которых, в частности, писал: «Знакомство с ним, от греха подальше, творческие интеллигенты не афишировали – но бывать у него на даче бывали, и охотно. А Виктор Евгеньевич принимал хлебосольно, показывал картины, коллекционную бронзу, скульптуры Эрнста Неизвестного в саду, шесть или семь роскошных автомобилей в гараже… Но не для того робкие

интеллигенты, знаменитые, наезжали в Баковку [где находилась дача Виктора Луи], чтобы любоваться картинами и машинами. А наезжали они затем, чтобы просить о помощи: помогите, Виктор, опять выезд за границу закрыли, держат, не пускают никуда. И Луи помогал: оформляли паспорт, выдавали командировочные. Кто у него только не перебывал в этой Баковке!.. “Приезжали в темноте, просили шепотом, – мягко усмехаясь, рассказывал Виктор. – Чтобы коллеги не узнали”»[92].

Понятно, что О.Я. Рабин, ютившийся в бараке, искал возможность продавать свои картины, и оптовый покупатель, к тому же обещавший устроить его персональную выставку в Лондоне, был для художника благодетелем, сошедшим с небес. Очевидно, что О.Я. Рабин, всегда адекватно воспринимавший окружающую действительность, менее всего хотел оказаться арестованным по обвинению в валютных спекуляциях – за это в 1960-е годы, начиная с резонансного дела Яна Рокотова, Владислава Файбишенко и Дмитрия Яковлева, десятки, если не сотни людей в СССР были расстреляны[93]. По данным КГБ, которые были приведены бывшим руководителем Государственной архивной службы России Рудольфом Пихоя, в 1960—1966 годах за незаконные валютные операции к уголовной ответственности был привлечен 1061 человек[94]. Поскольку многие знали, что Виктор Луи занимается перепродажей произведений искусства, и видели, что ни он сам, ни его контрагенты не подвергаются преследованиям со стороны властей, решение Рабина продавать картины не напрямую, а через В.Е. Луи, представляется весьма разумным.

Впервые картины О.Я. Рабина, созданные в 1961—1962 годах, были показаны в Лондоне в июне 1964 года, в рамках выставки «Аспекты современного советского искусства». Одна из его работ была размещена на обложке каталога к этой выставке. Персональная выставка О.Я. Рабина в Лондоне, открывшаяся в Grosvenor Gallery 10 июня 1965 года и продолжавшаяся примерно месяц, включала семьдесят работ; каталог выставки содержал также статью, написанную Дженнифер Стэтхэм (Jennifer Statham), супругой Виктора Луи и матерью троих его детей.

В конце 1965 года работы О.Я. Рабина вошли в экспозицию Fielding Collection of Russian Art, открытую в Arleigh Gallery в Сан-Франциско. В феврале 1966 года в галерее Queen Square Gallery в Лидсе была продемонстрирована сокращенная версия выставки «Аспекты современного советского искусства», на которой были представлены две работы Оскара Рабина 1963 года – «Маленькая фабрика» и «Кот под луной». Так произведения О.Я. Рабина – существенно раньше, чем их создатель – вышли за пределы

«железного занавеса». «Я писал теперь, что хотел, и неплохо зарабатывал, постепенно сбывалось то, о чем мечтал», – честно говорил О.Я. Рабин[95]. За 5600 рублей была куплена трехкомнатная кооперативная квартира на Большой Черкизовской улице (дом 8, корпус 5, квартира 21). В 1965 году семья переехала из Лианозово в Москву.

Наступило время распада лианозовского кружка. «Евгений Леонидович получил комнату в коммунальной квартире еще в середине 1960-х годов, и потом нас всех судьба разбросала по Москве, – говорил О.Я. Рабин в одном из интервью. – Игорь Холин жил на Абельмановской, если не ошибаюсь. Начиная с 1960-х годов мы стали встречаться все реже. Холин и Сапгир стали общаться с другими литературными кружками. Мы, художники, не так интересовались литературой, так что виделись только на выставках или на редких поэтических вечерах. Или кто-то к кому-то ходил в гости. Но атмосфера была уже совершенно другая»[96]. Атмосфера действительно уже не была прежней, но тому стало причиной не только улучшение жилищных условий. Ее изменение в худшую сторону О.Я. Рабин вскоре ощутил на собственном опыте.

Оскар Рабин перед домом в Черкизово, где он жил, 1969 г. *Фото Игоря Пальмина*

III
ОТ ПЕРВОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ВЫСТАВКИ ДО ЭМИГРАЦИИ: СЛОЖНЫЕ БУДНИ ХУДОЖНИКА-НОНКОНФОРМИСТА

Продажа Оскаром Рабиным своих картин Виктору Луи, а через него – Эрику Эсторику не имела для художника последствий. «Казалось, власти никак не отреагировали на это событие», – заметил он в автобиографии[97]. Вероятно, такое равнодушие было вызвано тем, что тогда власти в большей степени интересовались не продавцом картин, а их покупателем. Эрик Эсторик – сын еврейских эмигрантов из России, перебравшихся в США в 1905 году, получивший докторскую степень по социологии в Нью-Йоркском университете, сделал успешную карьеру в спецслужбах; в частности, он возглавлял британский отдел Разведывательной службы по зарубежному радиовещанию (British Empire Division of the Foreign Broadcast Intelligence Service)[98], теперь официально входящей в структуру ЦРУ. Интересно, что очерк истории этой службы в 1940-е годы, написанный одним из ее ветеранов, Джозефом Руппом, в 1969 году, получил гриф «конфиденциально», став доступным всем заинтересованным читателям лишь сорок лет спустя![99] Э. Эсторик написал несколько книг, но ни одна из них не была посвящена русскому искусству; его самый известный труд – опубликованная дважды в 1949 году в Нью-Йорке и Лондоне биография Стаффорда Криппса (1889—1952)[100], в то время – канцлера казначейства (министра финансов) Великобритании, занимавшего должность посла Великобритании в СССР в 1940—1942 годах; именно он в июле 1941 года подписал от имени Великобритании советско-английское соглашение о совместных действиях в войне против Германии. Посвященная Э. Эсторику статья, опубликованная в «Нью-Йорк Таймс» в 2008 году, в которой о его службе в разведке не упоминается ни слова, характеризует его как «левого интеллектуала», отличавшегося исключительной преданностью своему делу[101]. Едва ли мы точно можем сказать, как много «дел» этот разносторонний человек считал «своими». Так, именно ему удалось договориться о вывозе из Чехословакии в 1964 году около полутора тысяч конфискованных и собранных нацистами свитков Торы, которые

Эсторик передал в Вестминстерскую синагогу в Лондоне, откуда свитки были, в свою очередь, распределены по еврейским общинам разных стран; в галерее же, открытой для лондонской публики в 1998 году и носящей его имя, представлены работы исключительно итальянских художников XX века. В некрологе указывается, что основанная Э. Эстериком в 1963 году Grosvenor Gallery была «крупнейшей и наилучшим образом оснащенной общедоступной галереей в Лондоне, а может быть, и во всей Европе»[102]; неясно, какие финансовые источники позволяли Э. Эсторику, будучи новым человеком в сфере арт-рынка, вести деятельность с таким размахом. Культурные связи были неплохим прикрытием для поездок в СССР, имевших какие угодно цели. Во время своих четырнадцати (по другим сведениям – пятнадцати[103]) посещений Советского Союза Эрик Эсторик всего один раз встретился с Оскаром Рабиным[104], что довольно странно, принимая во внимание тот факт, что Эсторик купил семьдесят работ художника и впоследствии организовал его персональную выставку. Известно, что Эрик Эсторик не владел русским языком; бывшая ленинградка Ксения Ершова-Кривошеина вспоминает, что посещавший их квартиру Э. Эсторик говорил с ее отцом по-немецки[105].

Арбит Блатас (урожденный Николай Арбитблатас, 1908—1999), «Портрет Эрика Эсторика». Estorick Collection, Лондон

Нет сомнений, что в органах госбезопасности через Виктора Луи знали, какие именно работы и когда были приобретены Эстериком. Генерал-майор КГБ Вячеслав Кеворков рассказывал об особых отношениях Луи с руководителем тайной полиции: «Обычно мы встречались не в кабинете на Лубянке, а в одной из конспиративных квартир КГБ, куда я привозил Виктора. Там в спокойной обстановке и обсуждались вопросы, которые Андропов хотел поручить Луи»[106]. Как отмечал Антон Хреков в своей книге «Король шпионских войн: Виктор Луи – специальный агент

Кремля», В.Е. Луи на протяжении многих лет занимался созданием политического имиджа Ю.В. Андропова на Западе[107], и поддержка в организации выставок идеологически независимых художников не была бессмысленным звеном в цепи этих усилий. В книге «Три жизни» О.Я. Рабин упоминает о том, как спустя почти десять лет, после выставки, известной как «бульдозерная», к нему зашел Виктор Луи, чтобы обсудить случившееся; художник отмечает, что «деятельность Виктора Луи на службе у советских властей хорошо известна»[108]. В конце концов, власти могли препятствовать транспортировке работ через границу (как спустя тринадцать лет О.Я. Рабину, уезжавшему в долгосрочную поездку в Западную Германию[109], запретили вывоз некоторых произведений, в том числе злосчастной «Помойки № 8»), однако никаких проблем подобного рода у Эрика Эстерика не возникло. Очевидно, что тогда художники не могли этого знать и понимать; для них возможность персональной выставки на Западе была воплощением самых несбыточных мечтаний, пусть даже сами художники не могли присутствовать на этих выставках. По словам О.Я. Рабина, после того как в 1978 году он оказался на Западе, они с Э. Эстериком встретились всего один раз в студии другого художника; никакого продолжения эта встреча не имела[110].

Статья, написанная Дженнифер Стэтхэм (Луи), была напечатана в журнале «Студио» еще до того, как была опубликована в каталоге выставки, прошедшей в Grosvenor Gallery. Известно, это – первая работа, посвященная непосредственно О.Я. Рабину, хотя репродукции его картин воспроизводились в печати и ранее: в 1961 году изображение одной из его работ появилось в лондонской Observer, в следующем году – в итальянском журнале L'Illustrazione Italiana вместе с работами Роберта Фалька, Александра Тышлера и Мартироса Сарьяна. Видимо, Дж. Стэтхэм первой удалось зафиксировать то, что чувствовали на протяжении десятилетий многие почитатели творчества О.Я. Рабина: в его картинах «есть какая-то поразительная притягательная сила, которая настолько увеличивается с длительным знакомством, что вам очень трудно расстаться с картиной, которую вы научились любить»[111]. Подобные чувства испытывают и другие люди, соприкасающиеся с произведениями О.Я. Рабина. Так, спустя сорок пять лет, в 2010 году, Мишель Ивасилевич писала: «В нашем доме есть еще один дом. Вернее, большой барак, изображенный на большой картине Оскара Рабина "Восемь ламп керосиновых и восемь ламп электрических". Картина эта, с которой мы живем уже многие годы, зачаровывает. … Каждый день я общаюсь с этой странной и

загадочной работой – у нас продолжается своеобразный диалог»[112]. Картины О.Я. Рабина обладают магией, воздействие которой довольно сложно объяснить – Дженнифер Стэтхэм и Мишель Ивасилевич росли не в Советском Союзе, и запечатленные сюжеты Оскара Рабина они, казалось бы, могут наблюдать только со стороны. Но магия в работах художника присутствует – картины, виденные многократно, притягивают вновь и вновь.

14 июня 1966 года статья о О.Я. Рабине вышла в московской газете: в «Советской культуре» была опубликована довольно язвительная заметка, принадлежащая В. Ольшевскому, постоянному автору этого издания (его работы печатались здесь с конца 1950-х до конца 1980-х годов). В статье «Дорогая цена чечевичной похлебки» картины О.Я. Рабина высмеивались, а сам художник был назван пешкой в политической игре капиталистов. «Думаете, ценят вас эти спекулянты как художников? Плевали они на вас, художников. Вы нужны как политический товар – чтобы бросить вас на поднятие акций буржуазной пропаганды. Вот ваша цена на Западе, и другой цены вам нет». Оскар Рабин и другие художники-нонконформисты впоследствии многократно слышали упреки в том, что «спекулянты» обращают внимание на искусство, исходя из политических соображений. Укоры звучат и поныне, только вместо «поднятия акций буржуазной пропаганды» речь идет о том, что коллекционеры платили деньги не за малоинтересные картины, а за образы бесстрашных борцов, которые бросались на бульдозеры, громившие картины. Вероятно, были и есть ценители искусства, движимые политическими мотивами, но то, что творчество О.Я. Рабина и других художников второй волны русского нонконформистского искусства ценно само по себе, сомнению не подлежит, и никакие порицатели не смогут отрицать этот факт. Когда в 1958 году на самые первые картины Оскара Рабина еще обратили внимание крупнейший собиратель русского авангарда Георгий Дионисович Костаки (1913—1990) и сверстник Рабина художник Олег Сергеевич Прокофьев (1928—1998)[113], сын великого композитора, бравший уроки живописи у Роберта Рафаиловича Фалька и вследствие этого хорошо разбиравшийся в изобразительном искусстве, о политических соображениях, «акциях буржуазной пропаганды» и «эффекте прыжка на ковш бульдозера» говорить не приходилось, даже возможность подобных высказываний никто не мог предвидеть. В 1960 году одну картину О.Я. Рабина приобрела Алина Мосби, корреспондентка агентства United Press International. Художник не называет женщину по имени в своей книге, хотя пишет о ней: во время ее второй поездки в Лианозово

она была задержана сотрудниками госбезопасности, которые потребовали возвращения Мосби в Москву[114]. Сложно сказать, на чем основывается утверждение Андрея Амальрика, будто «она много содействовала популярности Рабина среди иностранной колонии в Москве»[115]: сам Оскар Рабин Алину больше никогда не видел[116]. Кстати, история о том, как власти пресекли контакты художника с Мосби, ехавшей купить вторую его работу, служит еще одним доказательством того, что покупка Эриком Эстериком семидесяти картин Рабина была, конечно, санкционирована.

В декабре 1966 года Оскар Рабин познакомился с человеком, который на протяжении многих десятилетий играл важнейшую роль в его творческой судьбе, – Александром Давидовичем Глезером. Инженер-нефтяник по образованию, А.Д. Глезер проявил себя как подлинный подвижник, посвятивший свою жизнь второй волне русского нонконформистского искусства и его творцам, среди которых он более всех выделял О.Я. Рабина: Глезер покупал его работы и помещал их репродукции на свои книги стихов и воспоминаний, организовывал его выставки, сводя художника с людьми, которые могли помочь Оскару занять достойное положение в искусстве. История русского искусства обязана А.Д. Глезеру очень многим: именно он поддерживал художников и популяризировал их творчество тогда, когда оно было почти неизвестно, как в Советском Союзе, так и на Западе. В конце 1980-х – начале 1990-х годов у А.Д. Глезера была мечта создать несколько музеев современного русского искусства в разных городах бывшего СССР на основании своего обширного живописного собрания. К сожалению, замысел не был осуществлен, а представленные в музеях России (Третьяковской галерее, Русском музее, Московском музее современного искусства) работы, принадлежащие представителям второй волны русского нонконформистского искусства, целиком не охватывают этот важнейший период в истории отечественной культуры.

Первой совместной инициативой А.Д. Глезера и О.Я. Рабина стала выставка работ двенадцати художников в малоизвестном доме культуры «Дружба» на шоссе Энтузиастов, которая открылась 22 января 1967 года. На выставке должны были экспонироваться работы В.Н. Немухина, Л.А. Мастерковой, Д.П. Плавинского, А.Т. Зверева, Н.Е. Вечтомова, В.И. Воробьева и других художников, а также самого О.Я. Рабина и членов семьи Кропивницких. Несмотря на то что на вернисаж съехались именитые гости, среди которых были поэты Борис Абрамович Слуцкий и Евгений Александрович Евтушенко, выставка была объявлена идеологически неприемлемой и закрыта в тот же день[117] (10 марта 1969 года подобная история повторилась в

конференц-зале Института международной экономики и международных отношений, где была предпринята попытка организовать выставку тех же художников; еще раньше – и тоже в день открытия – властями была запрещена экспозиция работ В.Н. Немухина и О.Я. Рабина, организованная А.Д. Глезером в Тбилиси[118]). В Комбинате декоративно-оформительского искусства прошло партийное собрание, осудившее О.Я. Рабина, Н.Е. Вечтомова и Л.Е. Кропивницкого, но ни один из них в Коммунистической партии не состоял. Спустя несколько месяцев О.Я. Рабин покинул Комбинат, написав просьбу об уходе по собственному желанию, которая сразу же была удовлетворена. Именно тогда О.Я. Рабин формально обрел статус свободного художника, которым и остается до сих пор.

Александр Глезер

В том же 1967 году Андрей Амальрик написал первую большую статью об Оскаре Рабине на русском языке; текст этот вошел в цикл, включавший также работы о двух других художниках второй волны нонконформистского искусства – Анатолии Звереве и Владимире Вейсберге. Отметив влияние,

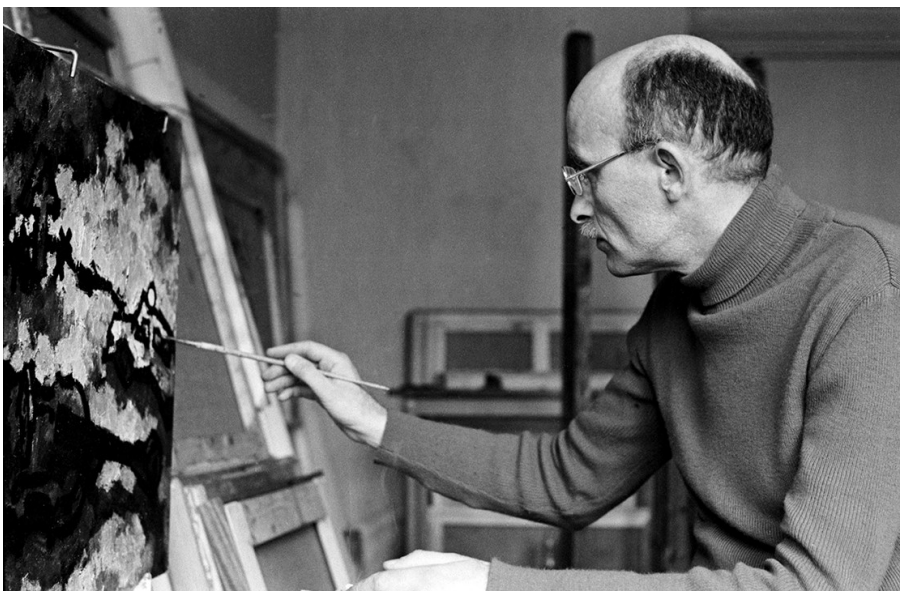
которое оказали на творчество О.Я. Рабина работы Марка Шагала, Хаима Сутина, Жоржа Руо и Оскара Кокошки, А.А. Амальрик выделил некоторые черты как наиболее раннего, так и более поздних периодов творчества художника: «Ранние работы Рабина носят довольно декоративный характер, с подчас резко контрастирующими цветовыми плоскостями. Как неофит, только-только порвавший с натурализмом и обретший новые идеалы, он часто впадает в крайности, когда экспрессия переходит в карикатурность. Работы этого периода отчасти близки к советским театральным эскизам тридцатых годов. Для работ Рабина вообще характерна некоторая театральность, каждая его картина – как бы запечатленный момент какого-то сценического действа, на которое художник и зритель смотрят то из партера, то с галерки, а подчас и из-за кулис. … Постепенно картины Рабина становятся более спокойными и реалистичными, хотя при реалистическом моделировании он сохраняет четкий черный контур декоративного периода. Если ранее он писал темперой с маслом, то теперь переходит только на масло, к которому обычно подмешивает песок. По мере все возрастающей значимости образных находок присущий ему колорит становится грубее и определеннее. Для художника становится характерным противопоставление экспрессивного, сильно деформированного натюрморта или пейзажа четким графическим элементам и тщательно выписанным плоскостям – увеличенным почтовым маркам, иконам, фотографиям, этикеткам»[119].

Тезис о влиянии творчества Марка Шагала, Хаима Сутина, Жоржа Руо и Оскара Кокошки на работы О.Я. Рабина кажется вполне логичным, если всматриваться в полотна художника; это – куда более точные отсылки, чем разговоры о незначительном воздействии на него «Бубнового валета». Михаил Герман находил в работах О.Я. Рабина разных периодов следы влияния тех же Марка Шагала и Жоржа Руо, а также Поля Гогена, Андре Дерена и Рене Магритта[120]. М.Ю. Герман – энциклопедически образованный человек, и его выводы, безусловно, осмысленны и аргументированны. Однако логика не всегда бывает верна: французский искусствовед Николь Ламот была права, когда отмечала: «В целом исполнительная манера этого художника ближе всего к экспрессионистической, однако никаким влияниям его живопись никогда не подвергалась, она очень своеобразна»[121]. Андрей Амальрик был прекрасно образованным человеком и знал западную живопись первой половины XX века куда лучше, чем большинство его современников, включая художников. А в 1967 году, когда он изложил свои соображения, советской интеллигенции было известно о зарубежном искусстве гораздо

больше, чем за десятилетие до этого, когда Оскар Рабин только нащупывал свою дорогу в искусстве. Сам художник стоически равнодушно относится к умозаключениям критиков о влияниях на него тех или иных живописцев – он никому не отвечает, ни с кем не полемизирует и повторяет, что никому не может запретить писать что-либо. Географическая отдаленность Оскара Рабина (все же от московских и питерских искусствоведов Париж находится достаточно далеко), а в еще большей мере – его отстраненность от светского мира московских галерей создали ситуацию, при которой пишущие о нем люди не всегда имели возможность встретиться с художником или показать ему свои тексты о его творчестве до их публикации. Став персонажем чужих книг и диссертаций (о нем писали Михаил Герман, Екатерина Андреева, Екатерина Бобринская, Валентин Дьяконов, Лусинэ Джанян и другие искусствоведы, не говоря уже о людях случайных и малокомпетентных), О.Я. Рабин еще при жизни превратился для многих в «человека из прошлого», о котором каждый может высказывать мнимые гипотезы.

Пожалуй, наиболее спорным из утверждений А.А. Амальрика представляется тезис о том, что «Рабин – художник среды. То, что он пишет и как он пишет, зависит от того, где он пишет. В конце 1964 года он переехал из Лианозово в один из районов московских новостроек, и это сразу можно было почувствовать по его картинам: хотя бы по тому, что длинные приземистые бараки уступили на них место коробкам стандартных многоэтажных домов»[122]. С тех пор как были написаны эти строки, прошло почти полвека, и О.Я. Рабин сменил Лианозово не на Черкизово, а на Париж; стилистически и колористически его живопись практически не изменилась: пространство, *где* он пишет, не оказывает почти никакого влияния на то, *что* и *как* он пишет: жмущиеся друг к другу домики, от которых веет чем угодно, только не материальным благополучием; лампады, горящие в них; скромную еду простых людей; бутылки водки, на которых менялись лишь этикетки, – все, что рисовал О.Я. Рабин в 1960-е, оставалось на его холстах в течение последующих пяти десятилетий. Что же касается Лианозово, то сохранялась ностальгия по нему, несмотря на то что в последующие годы бытовые условия художника и его семьи стали несоизмеримо лучше, а квартиры, где он жил, были не сравнимы с комнатой в бараке. Мест, где проходила молодость художника, уже нет, пригород столицы давно стал ее интегральной частью. «Несколько лет назад, будучи в Москве, мы побывали и в Лианозово, – рассказывал он в 2008 году. – Из того, что можно узнать, – как раз узкоколейная линия железной дороги, по

которой вагоны шли на северную станцию. Но вот место, где стояли наши бараки, уже невозможно найти, потому что там стоят огромные, шестнадцати– и двадцатиэтажные здания. Все совершенно другое»[123]. Именно после этого визита на уже не существующую «малую художественную родину» О.Я. Рабин создал полотно «Воспоминание о Лианозово», где танковое орудие наведено на оставшиеся старые домики. Над картиной парят две розы – четное число символизирует кладбищенское настроение – этой работой О.Я. Рабин отдает последнюю дань месту, где прошла его нелегкая молодость и где он сформировался как художник.



Оскар Рабин пишет «Скрипку на кладбище», 1969 г. *Фото Игоря Пальмина*

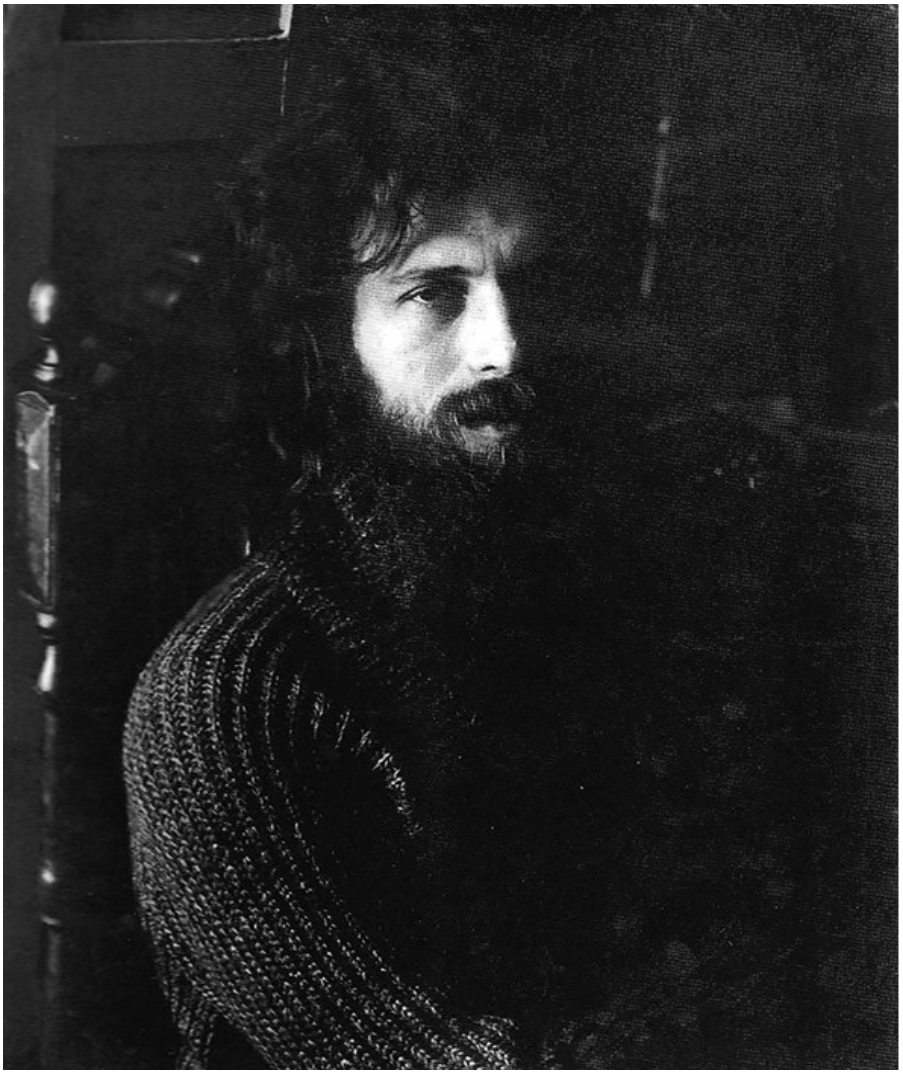
Кроме Лианозово и Черкизово О.Я. Рабин и В.Е. Кропивницкая жили и работали в деревне Прилуки на Оке, куда впервые приехали по приглашению Владимира Немухина и Лидии Мастерковой в конце 1950-х годов (у родившегося в Прилуках В.Н. Немухина там был дом), а затем каждое лето снимали там комнату у одной местной жительницы. Оскар Рабин вспоминал, что «мечтал купить в деревне дом, пусть даже самую жалкую развалюху, но это было невозможно, потому что тогда я еще мало зарабатывал. Избу в деревне удалось купить гораздо позже, в Софронцево Вологодской области»[124]. По воспоминаниям художника, на эту «чудесную небольшую деревню» они с Валентиной «набрели» во время похода, организованного совместно с Лидией Мастерковой, Игорем Холиным и Николаем Вечтомовым. В книге «Три жизни» он добавил, что «забыть

Софронцево уже не мог», и через год они с Валентиной за 950 рублей купили пустующую избу колхозников, «которые давно бросили деревню и переселились в соседний город Устюжну»; чуть позднее там же приобрела домик художница Надежда Всеволодовна Эльская (1947—1978), бесстрашием и активностью которой искренне восхищался не только он. По словам О.Я. Рабина, Софронцево стало для него «настоящим спасением от напряженной и тяжелой московской жизни… Никогда не смогу передать той радости, которую подарило мне Софронцево за три с половиной года, которые я там прожил. Не успели мы купить там дом, как я сразу стал уезжать туда из Москвы при первом удобном случае… Нигде я не чувствовал себя таким свободным, таким спокойным, как в этой маленькой, затерянной среди лесов, рек и болот деревушке»[125]. Лето 1974 года он провел в Софронцеве вместе со своим молодым другом, изумительным и самобытным художником Евгением Львовичем Рухиным (1943—1976), безвременно погибшим спустя два года после этого.

Оскар Рабин вспоминал, что впервые встретился с Е.Л. Рухиным еще в Лианозово. «По воскресеньям у нас бывали показы картин, приезжали художники, поэты стихи читали. … В один из таких дней к нам явился молодой красавец-великан с огромной курчавой бородой и попросил дать ему возможность показать свои работы и послушать отзывы на них. Работы тогда у него были реалистическими: он ездил по Северу, писал церкви, северные пейзажи. Он был необыкновенно здоровым, сильным человеком с потрясающей силой воли»[126]. Выросший в семье ученых-геологов и сам окончивший геологический факультет Ленинградского университета, уроженец города Саратова, Е.Л. Рухин вошел в круг московского нонконформизма примерно в 1967 году, особенно сблизившись с В.Н. Немухиным, художественные приемы которого (коллажи с использованием игральных карт, имитация надрезов холста, создание фактуры при помощи титановых белил) давно привлекали Е.Л. Рухина. По словам О.Я. Рабина, «в жизни неофициального московского искусства Женя занимал совершенно особое место. Он жил в Ленинграде, но, приезжая в Москву, своей колоссальной энергией мог буквально за неделю-две расшевелить ту часть иностранных дипломатов и журналистов, которая интересовалась неофициальным искусством. И наша относительно спокойная жизнь нарушалась на то время, когда приезжал Женя. Наши встречи и показы картин случались тогда уже не по воскресеньям, а стихийно, чуть ли не каждый день. Потом, когда мы переехали из Лианозово и поселились у Преображенской заставы, он, приезжая в Москву, зачастую останавливался у нас. У нас с ним

сложились очень близкие отношения»[127].

Софронцево. *Фото Романа Милавина*



Евгений Рухин

Художественные стили О.Я. Рабина и Е.Л. Рухина, в том числе тематика их работ, очень различны, хотя в искусствоведческих публикациях встречаются утверждения о том, что «мрачный, серо-коричневый рабинский колорит стал одной из отличительных особенностей эстетики Рухина»[128], а сам Е.Л. Рухин в написанной в 1974 году автобиографии отметил: «Многими своими находками я обязан своим коллегам – Владимиру Немухину и Оскару Рабину»[129]. И все же Е.Л. Рухин – художник иного плана: перейдя в конце 1960-х годов от фигуративных работ к абстракции, он применял смешанную технику – композиции из самых неожиданных материальных объектов и живопись. Художник использовал обломки мебели, старые разбитые стулья, ящики, куски деревянной резьбы, замки,

кружева, елочные игрушки, гаечные ключи и т.д. – О.Я. Рабин же в технике коллажа и ассамбляжа стал работать гораздо позднее, только в конце 1980-х – начале 1990-х годов.

Е.Л. Рухин часто обращался к религиозным мотивам, вводя в свои работы отпечатки икон; это делал и О.Я. Рабин, причем в продолжение всего своего творчества, но иным образом: В.Н. Дьяконов писал, что «икона как цитата оказывается включена во многие полотна О.Я. Рабина. Этот прием можно объяснить и религиозностью художника, попыткой противопоставить обычному пейзажу советской окраины некое изображение, освящающее и трансформирующее будничный опыт»[130]. Показательна в этой связи широко известная картина «Кафе поэта Сапгира», созданная О.Я. Рабиным в 1962 году, в которую была инкорпорирована икона «Московские чудотворцы». В этом творческом решении Е.Л. Рухин близок другому художнику второй волны нон-конформистского искусства – Д.П. Плавинскому. Поначалу Рухин делал отпечатки с металлических икон в титановые белила, иногда используя эффект потрескавшегося материала, заимствованный у Дмитрия Плавинского[131]. Несмотря на пятнадцатилетнюю разницу в возрасте, О.Я. Рабин и Е.Л. Рухин стали единомышленниками и близкими друзьями.

Софронцево, где у О.Я. Рабина и Е.Л. Рухина возник план об организации выставки на открытом воздухе, расположено на юго-западе Вологодской области, недалеко от шоссе Новая Ладога – Вологда; до Устюжны по автодороге – 20 километров, расстояние же от Устюжны до Вологды – 243 километра; железной дороги ни в Софронцево, ни в Устюжне не было и нет. Из известных деятелей культуры в этом районе жил только писатель Александр Куприн (1870—1938), часто бывавший и работавший в 1906—1911 годах в селе Даниловском в имении Федора Дмитриевича Батюшкова (1857—1920) в пятнадцати километрах от Устюжны[132]. Полюбившееся писателю Даниловское и «любезную его сердцу Устюжну» А.И. Куприн описал в нескольких рассказах. О красоте здешней природы он говорил: «Третий день я в Даниловском. Прекрасно! Утром выйдешь из дому, и такая благодать в парке. Сиренью насыщен весь воздух, свежесть, тень»[133]. В 1960 году в Даниловском был создан дом-музей Батюшковых и А.И. Куприна.

Даниловское. Музей-усадьба Батюшковых—Куприна. *Фото Романа Милавина*

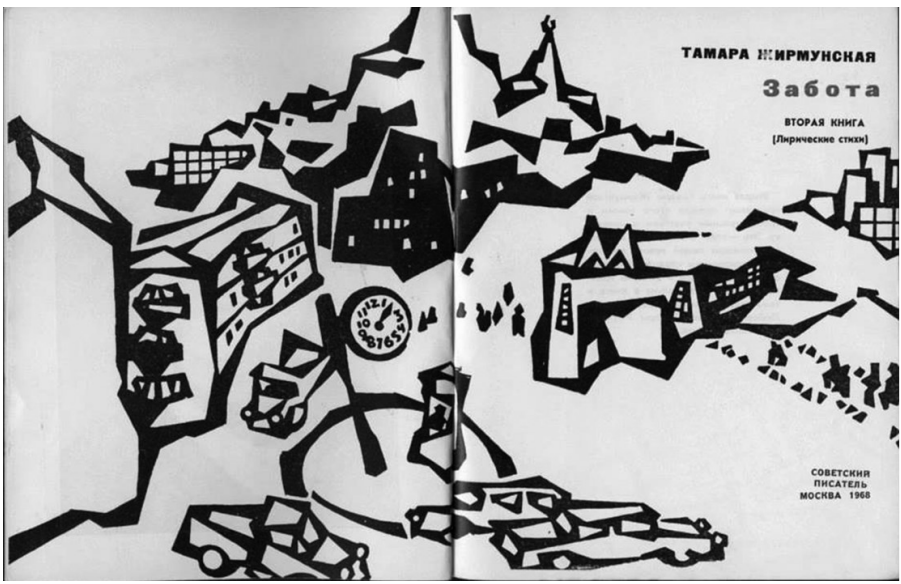
В настоящее время в Даниловском осталось около двухсот человек, а деревня Софронцево ныне практически покинута жителями: по данным переписи населения, проведенной в 2002 году, в ней оставалось всего 32 жителя: 13 мужчин и 19 женщин, новейших данных обнаружить не удалось. Опустение деревни было предсказуемо, на это намекают и высказывания Рабина об условиях жизни в Софронцево: художник вспоминал, что «деревенская молодежь не хотела жить в деревне» и что в Софронцево, «кроме картошки и плохо выпеченного хлеба, ничего достать было невозможно», поэтому они ездили туда из Москвы «всегда нагруженные»; в деревенских домах не было водопровода и канализации, а телефон был только в доме колхозного бригадира[134]. По данным переписи населения 2010 года 52% из 224 сельских населенных пунктов Устюженского района покинуты жителями, в остальных же число обитателей колеблется в пределах десяти человек (по итогам предыдущей переписи населения 2002 года этот показатель составлял 43% [135]). В 1970 году заброшенных деревень было меньше, но контраст с Москвой и присущим ей ритмом был не менее разительным. Любимыми собеседниками художника, интроверта и человека самодостаточного, были его холсты, поэтому в небольшой деревне, находящейся на расстоянии четырехсот километров от столицы, ему было работать куда более комфортно, чем в Москве, где каждое второе событие отвлекало от творчества.

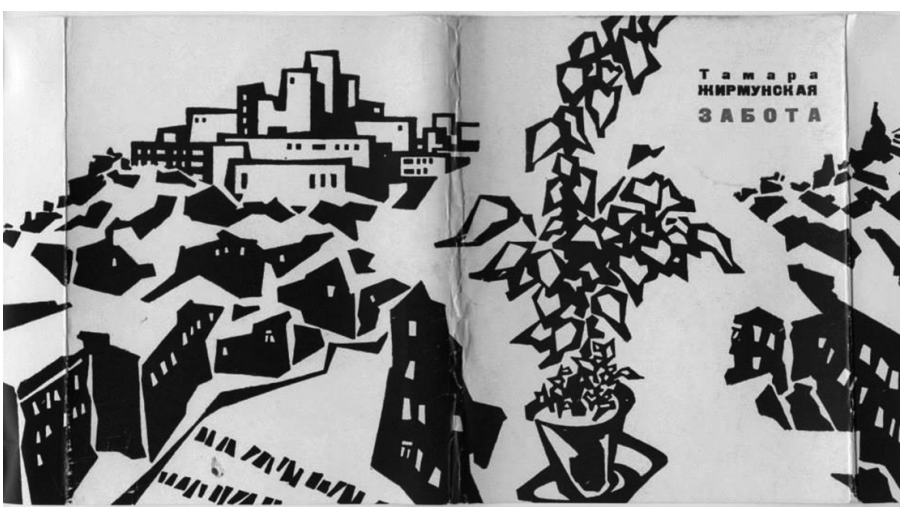
Оскар Рабин находился в то время в странном положении: он был довольно известным художником в узких кругах, но в течение десяти лет ни одна из его картин не выставлялась на официальной выставке. Хотя от продажи своих работ он получал суммы, превосходящие средний заработок советских граждан, формально Рабин числился безработным, и ему грозило обвинение в «тунеядстве». Чтобы свести к минимуму подобные риски, он все же стремился приобрести официальный профессиональный статус. Ему удалось устроиться оформителем книг в издательство «Советский писатель», а также, благодаря новой работе, вступить в Горком графиков – объединение художников, работавших преимущественно оформителями и иллюстраторами и не входивших в Союз художников СССР. Работа в издательстве Союза писателей, где он оформлял поэтические сборники малоизвестных литераторов, и членство в Горкоме графиков превращали человека из «тунеядца» в добропорядочного «совслужащего»[136].

В «Советском писателе» О.Я. Рабин оформил книги Тамары Александровны Жирмунской «Забота», Владислава Ивановича Фатьянова «Сохрани весну» и Владимира Григорьевича Гордейчева (1930—1995) «Узлы», вышедшие в 1968—1969 годах. Судьбы авторов сложились по-разному: у Т.А. Жирмунской это была вторая книга, у В.И. Фатьянова – третья, В.Г. Гордейчев же печатался чаще и был в то время председателем Воронежского отделения Союза писателей РСФСР. В.И. Фатьянов и В.Г. Гордейчев всю жизнь прожили в России, тогда как Т.А. Жирмунская и ее супруг, киносценарист и режиссер П.С. Сиркес, с 1999 года живут в Мюнхене. Творчество этих поэтов различается как тематикой, так и стилистикой. Насколько можно судить, О.Я. Рабин не был знаком с авторами, книги которых он оформлял, для него, как и для большинства художников, стремившихся к свободе творчества и стесненных рамками чужих произведений, эта работа была «проходной». О.Я. Рабин рассказывал, что «опытный иллюстратор мог оформить такую книжку за три-четыре дня», он же «переделывал макет за макетом», без конца отбрасывая варианты, казавшиеся ему неудачными, и поэтому «провозился около месяца»[137]. Но несмотря на то что работа достойно оплачивалась (за оформление каждой книги платили 200—300 рублей), радости она не доставляла: хотелось писать и выставлять свои работы; в рецензиях на оформленные О.Я. Рабиным поэтические сборники его имя не упоминалось, так что труд оставался совершенно незамеченным.

Проблема состояла в том, что независимым живописцам и

скульпторам, не состоявшим в Союзе художников, было негде выставлять свои работы. Не имея доступа к музеям и галереям, группа художников направила письмо в Моссовет, в котором сообщалось о намерении устроить «показ картин» на московском пустыре 15 сентября 1974 года с двенадцати до двух часов дня. «Мы искали такое место для выставки, чтобы ни милиция, ни кто другой не могли придраться или обвинить нас в том, что мы помешаем пешеходам. Поэтому был выбран пустырь. В какой дурной голове партийных, КГБ-шных или милицейских чиновников возникла идея давить картины бульдозерами, нам не докладывали», – рассказывал Оскар Рабин спустя тридцать лет[138].





Титульный лист и суперобложка сборника стихов Тамары

Жирмунской «Забота», оформленные Оскаром Рабиным (Москва: Советский писатель, 1968)

Суперобложка сборника стихов Владислава Фатьянова «Сохрани весну», оформленная Оскаром Рабиным (Москва: Советский писатель, 1968)

Суперобложка сборника стихов Владимира Гордейчева «Узлы», оформленная Оскаром Рабиным (Москва: Советский писатель, 1969)

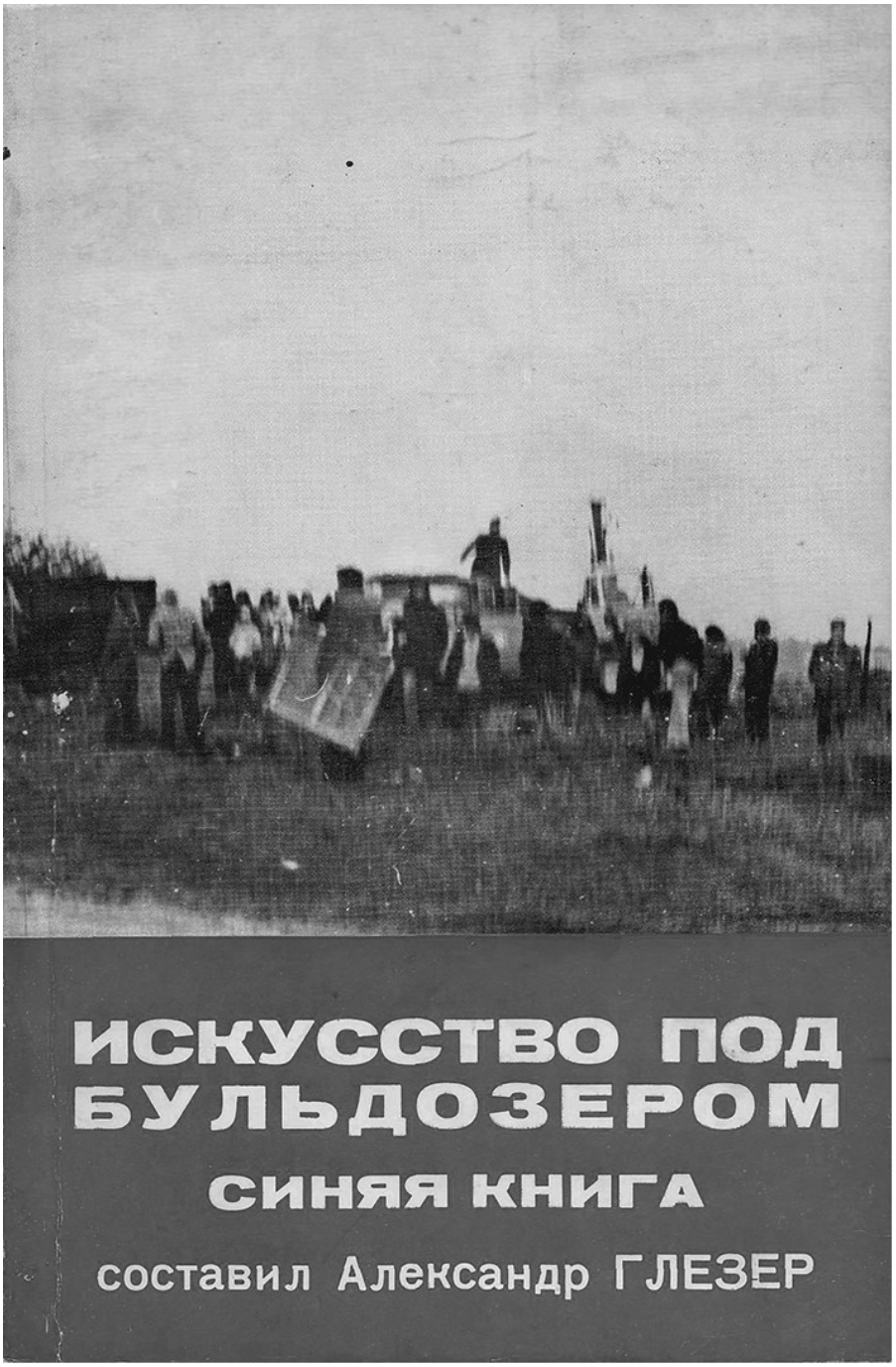
Валентин Воробьев утверждал, что «план выставки “на открытом воздухе” составили молодые и никому не известные художники, работавшие парой, – Виталий Комар и Александр Меламид. Летом 1974 года они поделились своими мыслями с математиком Виктором Тупицыным, ювелиром Игорем

Мастерковым и Сашей Рабиным, сыном нелегального живописца Оскара Рабина. Математик Тупицын сказал друзьям: “Молодость – отличная вещь, но нам нужен опытный знаменосец, известный за границей человек! Все решили, что надо уговорить Оскара Рабина”»[139]. Ему исполнилось тогда 46 лет, и он уже воспринимался как лидер «другого искусства». Хотя его творческая манера очень своеобразна, прямых последователей, учеников или эпигонов у художника ни тогда, ни позднее не было. «Рабин был лидером неофициальных художников Москвы, единственным лидером, который мог сплотить всех», – подчеркивал А.Д. Глезер[140]. Виталий Комар, приглашенный В.И. Воробьевым в качестве одного из двух организаторов, вспоминает об этом иначе: «Я помню, мы сидели у Оскара Рабина после того, как однажды милиция разогнала наш перформанс в квартирной выставке. В основном, мы делали выставки в квартирах, на кухне вели философские беседы, они заменяли дискуссионные клубы. Это была попытка выйти из квартиры, из кухни, из этих кухонных диссидентских разговоров инакомыслящих. И я, помню, сказал Оскару, что читал в каком-то журнале, по-моему, журнал “Польша”, о том, что польские художники делают регулярно выставки в парках и что это довольно распространено. Конечно, я не был организатором этой выставки, потому что Оскар Рабин был гораздо опытнее и старше и умел говорить с бюрократией»[141]. Супруга же художника Э.А. Штейнберга, искусствовед Г.И. Маневич, выразила мнение о том, что «в данной экзистенциальной ситуации как художник проявился только Оскар, остальные участники просто к нему примкнули»[142].

В.И. Воробьев писал, что «первые зачинщики предприятия отлично знали, что для такого дела необходимы громкие имена подполья: Лев Кропивницкий, Эрнст Неизвестный, Илья Кабаков, Лев Нуссберг – но они один за другим уклонялись от идеи, исходившей от молодых авантюристов»; по его словам, Борис Петрович Свешников сразу отказался от предложения принять участие в вернисаже на открытом воздухе[143]. Пренебрег приглашением и Олег Целков, хотя Оскар Рабин звал и его: «Я не пошел принципиально, – говорил он спустя тридцать лет Юрию Коваленко. – Я считал ее акцией не художественной, а политической. Это не значит, что Оскар сделал плохо, а я хорошо – просто мой темперамент другой»[144]. В подготовке акции и ее обсуждении участвовали не только сами художники, но и их друзья, к советам которых они часто прислушивались. В частности, благодаря фотографу Игорю Анатольевичу Пальмину оказались запечатленными многие из уникальных моментов

истории второй волны русского нонконформизма, а инженер Леонид Прохорович Талочкин (1936—2002) собрал прекрасную коллекцию работ художников-нонконформистов, на базе которой при Российском государственном гуманитарном университете был создан музей «Другое искусство» (в нем экспонируются и две работы О.Я. Рабина: «Оптимистический пейзаж» 1959 года и «Пьяная кукла» 1972 года).

По свидетельству В.И. Воробьева, изначально возникшая идея организовать вернисаж на Красной площади была отвергнута[145]. В книге «Три жизни», подготовленной на основании бесед с О.Я. Рабиным, об этом не упоминается. «Никаких особо мудрых замыслов у нас не было, – добавлял О.Я. Рабин в интервью, которое дал 35 лет спустя после описываемых событий. – Было просто желание выставить свои картины, жить как художник, а не как техник на железной дороге – так приходилось жить мне, или, в лучшем случае, иллюстратор детских книг, как многие другие. Зная нашу родную советскую власть, мы были готовы абсолютно ко всему – что нас разгонят, арестуют, осудят. И это так бы и произошло, если бы не другое время: советской власти было очень важно, как отреагирует Запад, а на выставке было много иностранных журналистов, дипломатов, которых мы позвали, зная, что другой защиты у нас не будет. И поскольку этим иностранцам тоже досталось, они особенно возмущались. Одно дело, когда нам, советским людям, морду бьют – мы к этому привычные. А вот когда американскому корреспонденту тыкали его же камерой в физиономию и зуб выбили…»[146]



Сборник материалов «Искусство под бульдозером. Синяя книга», составленный Александром Глезером и изданный им сразу после отъезда из СССР (Лондон: Overseas Publications, 1976), когда Оскар Рабин еще оставался в Москве

Большую часть картин художники оставили в квартире

математика Виктора Тупицына (Агамова) и его жены Маргариты, племянницы Л.А. Мастерковой, которые жили недалеко от пустыря в Беляеве, где намечалась выставка. Во время ее разгона Виктор Тупицын был избит. Сейчас он – профессор emeritus математики в Pace University (Нью-Йорк) и одновременно – автор многих теоретических и критических статей по проблемам современного искусства, а также книг «Коммунальный (пост)модернизм», «Вербальная фотография» и сборника интервью «Глазное яблоко раздора. Беседы с Ильей Кабаковым»; в 1974 году ему еще не было тридцати. Перед намеченным вернисажем часть художников осталась ночевать в его квартире, остальные должны были прибыть на место небольшими группками – с картинами и треножниками в руках. «Утром позвонил Юрий Жарких оттуда [из квартиры Тупицына] и сказал, что все в порядке. Рабин был настроен оптимистично, а Жарких ждал до этого неприятностей, и я разделял его точку зрения», – вспоминал А.Д. Глезер[147].

О том, что происходило дальше, Оскар Рабин рассказывал: «Утром наша группка из четырех человек [в нее, кроме самого Оскара Рабина, входили Александр Глезер, Евгений Рухин и Надежда Эльская] спокойно села в метро на “Преображенской” и отправилась на место встречи. Я вез с собой две картины. Доехав, мы преспокойно отправились к выходу, и тут два человека преградили мне путь. Несмотря на уговор не вмешиваться, Глезер бросился ко мне на помощь. Нас сопроводили в милицейскую комнату и заявили, что я задержан на том основании, что у кого-то в метро украли часы, а по описаниям я похож на злоумышленника. Через полчаса явился какой-то тип в штатском и объявил, что подозрения не подтвердились и мы свободны… Когда мы наконец добрались до места, перед нами открылась панорама, которую я никогда не забуду. Под мелким дождем в жалкую кучку сбились художники, не решающиеся распаковать картины. Всюду виднелись милицейские машины, но милиционеров в форме было немного. Зато было много здоровенных молодцев в штатском с лопатами в руках. Кроме того, стояли бульдозеры, поливальные машины и грузовики с готовыми для посадки деревцами. Происходило нечто абсурдное. Художникам быстро объяснили, что власти решили именно в день выставки разбить на пустыре парк, поэтому все собравшиеся должны немедленно убраться восвояси»[148]. Четыре года спустя Оскар Рабин решил съездить на пустырь, чтобы посмотреть, «хороший ли там разбит парк. Но никакого парка там не было. В точности, как и в день бульдозерной выставки, передо мной расстилался мрачный, грязный пустырь, на котором по-прежнему

ржавели никому не нужные огромные трубы»[149]. Все это происходило на окраине поля, граничащего с Профсоюзной улицей (нечетной стороной): после пересечения с улицей Островитянова, на месте нынешнего выхода на Профсоюзную улицу из последнего вагона со станции метро «Коньково».

Следует заметить, что трое художников – Василий Ситников (1915—1987), Борис (Борух) Штейнберг (1938—2003) и Анатолий Брусиловский, планировавшие принять участие в вернисаже в Беляево, впоследствии отказались выставлять свои картины. В итоге участниками выставки, позднее получившей определение «бульдозерной», стали Оскар Рабин и его сын Александр, Лидия Мастеркова, Владимир Немухин, Игорь Холин, Евгений Рухин, Валентин Воробьев, Юрий Жарких, Виталий Комар, Александр Меламид, Надежда Эльская и некоторые другие (в книге, подготовленной А.Д. Глезером, отмечено, что «всего в выставке приняли участие 24 художника»[150]). Распаковав свои картины и, не имея возможности водрузить их на треножники, художники стали держать полотна на вытянутых руках. И началось то, что вошло в историю под названием «бульдозерная выставка»: у художников начали силой вырывать картины, завелись бульдозеры… «Тут я увидел, что моя картина, разорванная, валяется в грязи, – рассказывал О.Я. Рабин Клод Дей. – Бульдозер, рыча, медленно двигался сквозь толпу, люди в страхе шарахались в стороны. Я разозлился и, бросившись наперерез, закричал: “Ну, давай, езжай, если хочешь!” Бульдозерист, не снижая скорости, вел машину. Тогда я уцепился за верхний край ножа и стал быстро перебирать согнутыми в коленях ногами по собранной бульдозером земле, чтобы меня не затянуло под нож. Тут мой сын и его друг Гена Вечняк бросились ко мне и тоже схватились за нож бульдозера. На секунду все оцепенели, потом к водителю подскочил человек в штатском и приказал ему остановиться. Однако тот то ли выпил, то ли был слишком возбужден, во всяком случае, он перепутал и, наоборот, нажал на акселератор. Бульдозер взревел и двинулся вперед, загребая землю и сгребая все в свое нутро. Я не знаю, чем бы это все кончилось, если бы один из американских корреспондентов, человек полный и обычно довольно флегматичный, вдруг не рванулся к шоферу и не выключил зажигание. Бульдозер остановился, “трудящиеся” подскочили ко мне и к сыну, чей-то голос прокричал: “Увести!” И нас со скрученными за спиной руками впихнули в стоящую рядом машину. Последнее, что я помню, была художница Надя Эльская, которая, взобравшись на огромную трубу, кричала, обращаясь ко всем: “Выставка продолжается!..” И еще я помню гигантскую двухметровую фигуру Жени Рухина, одетого, как и все мы, в свой

лучший праздничный костюм, которого дружинники, крича и ругаясь, волокли по мокрой развороченной глине»[151]. А.Д. Глезер утверждал, что было задействовано три бульдозера, что один из них переехал две картины О.Я. Рабина и что упомянутый журналист, впрыгнувший в бульдозер и заглушивший его, был канадцем[152]. Валентин Воробьев не упоминает о картинах О.Я. Рабина, но пишет, что «видел одним глазом, как роскошная картина Мастерковой полетела в кузов самосвала, где ее тотчас же затоптали, как охапку навоза, а большую фанеру Комара и Меламида с изображением собаки Лайки и Солженицына неприятель разломал на дрова и подло бросил в костер»[153]. Александр Глезер в изданной им «Синей книге», посвященной «бульдозерной выставке», поместил черно-белую репродукцию «погибшей под бульдозерами картины Оскара Рабина “Деревня”»[154]. Непостижимым образом полотно появилось в апреле 2008 года на аукционе Gene Shapiro под названием «Пейзаж с коровой». Благодаря упоминанию о том, что именно эта картина экспонировалась на «бульдозерной выставке», работа была продана за 72 тысячи долларов[155]; в 2012 году она была воспроизведена в альбоме, который был издан к выставке О.Я. Рабина в Каннах[156], а совсем недавно, в апреле 2013 года, нынешний владелец этого полотна вновь выставил его на продажу[157].

На следующий день после разгона вернисажа его организаторы были судимы и приговорены к минимальным наказаниям: так, О.Я. Рабин отделался штрафом в двадцать рублей за «хулиганство». Будучи освобожденным непосредственно в день суда, О.Я. Рабин уже вечером отправился на прием в мексиканское посольство в честь Дня независимости этой страны, который отмечается 16 сентября.

Фотограф Владимир Сычев, на протяжении многих лет сотрудничавший с Оскаром Рабиным и другими художниками[158], успел зафиксировать «сражение» в Беляево и передать пленку иностранцам. Сделанные им снимки были опубликованы во многих зарубежных газетах и журналах, заложив начало героизации «бульдозерной выставки».

«Нам не оставили выбора. Помню, после очередной квартирной выставки меня вызвали в горком партии, – рассказывал О.Я. Рабин. – Там сидела строгая женщина, которая осуждающе посмотрела в мою сторону и сказала: “Что же вы, Оскар Яковлевич, в Союз художников СССР не вступаете? Скандальной славы на Западе ищете?” Я ответил, что с удовольствием вступил бы, так ведь не примут. Начальница окинула меня еще более укоризненным взглядом: “Вы

попробуйте, а остальное – не ваша забота. Мы поддержим". Я честно написал заявление в московскую организацию Союза. Бесполезно! Даже высокое поручительство не помогло, официальное искусство отпихивалось от нас руками и ногами»[159].

«Мы планировали организовать нечто подобное еще на пару лет раньше, но долго откладывали решение, не отваживаясь на последний шаг. Было страшно», – признался Оскар Рабин в интервью журналу «Итоги»[160]. В беседе с Юрием Коваленко он повторил: «Коленки дрожали. Мы понимали, что в любой момент власти что захотят, то и сделают. Потому что, с их точки зрения, такие художники, как я, занимались незаконной деятельностью. Властям не нравились картины, в которых они видели "буржуазное" влияние. А меня обвиняли в том, что черню жизнь, изображаю бараки и помойки. За это сажали литераторов – Синявского, Даниэля, а нас пока нет. Но мы понимали, что в какой-то момент это может случиться»[161]. Вообще говоря, Синявского и Даниэля к тому моменту уже выпустили. Как известно, прозаик, эссеист и литературовед Андрей Донатович Синявский (1925—1997) и писатель и переводчик Юлий Маркович Даниэль (1925—1988), которые печатали свои произведения в обход советских цензурно-идеологических институций под псевдонимами на Западе, были арестованы в 1965 году, осуждены в 1966 году и приговорены к семи и пяти годам лишения свободы. Процесс вел лично председатель Верховного суда РСФСР (а позднее – председатель Верховного суда СССР) Л.Н. Смирнов. Несмотря на волну протестов в среде творческой интеллигенции в Советском Союзе и на Западе, осужденные литераторы полностью отбыли назначенные лагерные сроки, и в 1974 году оба были на свободе; более того, А.Д. Синявский к этому времени уже эмигрировал во Францию.

16 сентября 1974 года О.Я. Рабин, А.Д. Глезер, другие художники и их соратники составили «Обращение в адрес советского правительства». Выразив возмущение тем, что «поливальные машины разгоняли художников и зрителей мощными струями воды», а «бесчинствовавшие молодчики уничтожили с помощью машин и разожженных костров 18 картин», они объявили, что через две недели, в воскресенье, 29 сентября 1974 года, осуществят «сорванный злонамеренными людьми» показ своих картин на открытом воздухе в том же самом месте. Обращение завершалось следующим пожеланием: «Мы просим вас указать милиции и другим органам охраны порядка на необходимость не способствовать варварству и хулиганству, а защищать от него – в данном случае зрителей, художников и произведения искусства»[162].

За рубежом отклики на разгон вернисажа в Беляево были столь множественными, что советское руководство решило не препятствовать проведению выставки: в конце концов, художники не планировали демонстрировать в Беляево антисоветские по содержанию произведения, а на показ работ прибыли гости, приглашенные самими художниками, – их друзья и иностранные корреспонденты, так что назвать массовым это мероприятие было невозможно.

В сложившихся условиях власти позволили художникам провести вернисаж 29 сентября с двенадцати до четырех часов дня, но не в Беляево, а на поляне в Измайловском парке. Обещанные четыре часа относительной свободы были даны, вернисаж в Измайлово прошел без эксцессов. Выставку посетили тысячи людей, в основном молодых. Писатель и драматург Николай Климонтович, которому было тогда 23 года, справедливо отметил, что «на пороге взрослой жизни стояло поколение, рожденное в начале 1950-х, которое, подобно юному поколению нынешнему, не хлебнувшему социализма, не помнило сталинизма. Тогда, в Измайлове, и произошла их первая не домашняя, а публичная встреча шестидесятников и будущих восьмидесятников»[163]. По словам А.Д. Глезера, в этом вернисаже участвовали 74 художника, хотя едва ли можно назвать эту выставку под открытым небом победой над советской властью: художникам запрещалось выставлять «религиозные и антисоветские картины», «потому что никто из официальных лиц не хотел попасть в переделку. Цензуру проводили мы с Жарких», – рассказал А.Д. Глезер[164].

VOL. CXXIII .... No. 42,604 © 1974 The New York Times Company — NEW YORK, MONDAY, SEPTEMBER 16,

RUSSIANS DISRUPT MODERN ART SHOW WITH BULLDOZERS

Unofficial Outside Exhibition Dispersed—Bystanders Hit and Paintings Confiscated

By CHRISTOPHER S. WREN
Special to The New York Times

MOSCOW, Sept. 15—In a dramatic confrontation over nonconformist art, Soviet authorities used buldozers, dump trucks and water-spraying trucks today to break up an outdoor exhibition of unofficial art as it was being set up in a vacant lot.

A crowd of several hundred people, among them artists, Western diplomats, correspondents and curious neighborhood residents, scattered when dump trucks and a pair of bulldozers overran what the artists had billed as the first autumn outdoor art show in the Soviet Union.

Two water trucks, normally used for street-cleaning, pursued the fleeing crowds across the street. A handful of people pelted the trucks with clods of dirt.

Three American correspondents—two men and one woman—were beaten by young vigilantes who roamed the scene intimidating people to move on. Several uniformed police looked on impassively and made no effort to stop the violence.

Protest Sent to Politburo

The young men who appeared to be organized into teams, ripped up, trampled and threw more than a dozen paintings into a dump truck to e covbered with mud and driven away. Artists who protested were roughed up and at least five were arrested. An unknown number of agry spectators were taken to anearby police station.

Later, one spectator who was released, Aleksei Tyapushkin, reportedy a member of the official union of artists and a decorated World War II veteran, said the police had told him that all the confiscated paintings had been burned.

Thirteen organizers of the exhibition sent a written protest to the Communist party Politburo protesting lawlessness, arbitrary misuse of force and violation of constitutional rights. They demanded an investigation, the return of their works and the punishment of those responsible.

A man in a trenchcoat who

Continued on Page 10, Column 1

United Press International

A water truck pursuing crowd from the scene of an outdoor art show near Moscow after authorities halted exhibit

RUSSIANS DISRUPT MODERN ART SHOW

Continued From Page 1, Col. 5

supervised the operation identified himself as an official of the Executive Committee of southwest Moscow district. He asserted that the art exhibit was being broken up because workers had volunteered their Sundays to convert the empty lot into a "park of culture." He gave his name as Ivan Ivanovich Ivanov, a Russian equivalent of John Doe.

Witnesses reported, however, that no work was undertaken at the lot after the exhibition had been disrupted. The young men who had intimidated the exhibitors and spectators assembled afterwards and, upon instruction, left in a group, according to a person who remained at the site.

The American correspondents were assaulted after they had left the lot and were standing on a street near their automobile, watching the water trucks spraying the spectators.

An attempt to photograph a water truck as it drove over the curb to pursue one group caused a group of vigilantes to come up and smash the camera into this correspondent's face, chipping a front tooth. After this, the vigilantes' leader administered a pounding in the stomach while the others seized and held arms and torso.

Lynne Olso of The Associated Press rushed over and shouted at the vigilantes to stop and the leader turned around and hit her in the stomach with the same force, sending her sprawling.

Michael Parks of the Baltimore Sun was hit in the stomach by another young man while a policeman five feet away looked on.

When Russell Jones of the American Broadcasting Company protested, he was briefly manhandled but was not struck.

About two dozen artists, some from as far as Leningrad, Pskov and Vladimir, had come to exhibit their works at the show, which the organizers said was unofficial but not prohibited.

Some of the artists, the organizers said, have had works displayed in New York, San Francisco, London, Paris and Rome. But they have not been allowed to exhibit formally here and have not been accepted for membership in the Union of Soviet Artists because their s yles do not conform with Moscow's art doctrine, socialist realism.

Officials Advised of Plans

Two weeks ago, the organizing group of 11 artists informed the Moscow City Council that they intended to hold an outdoor art show and asked to be informed within a week if there were objections.

At the council's request, the artists took their works for inspection by Communist Party officials on Wednesday. On Friday, they said, a City Council official told them the vacant lot was available and that the exhibition would be neither encouraged nor forbidden.

But when the artists began setting up their works today on the lot, off Profsoyuznaya Street, they were immediately confronted by the trucks, bulldozers and water trucks and were ordered to leave.

The violence erupted too quickly to determine who had given the orders, although a few bystanders attributed them to a Mr. Knigin, who heads the local Communist party's ideological section.

Underground art has always encountered difficulties in the Soviet Union. In 1962, Nikita S. Khrushchev, then Premier, in a famous showdown with nonconformist artists, condemned as "filth" an officially organized exhibition that contained some works in abstract and other modern styles. Attempted unofficial exhibitions here in 1967, 1969 and 1971 were closed quickly by authorities, although without violence.

'Heroic Optimism' Demanded

Today, the paintings were seized too swiftly for spectators to get any idea of their content. But many of the artists are known for their modernism, abstractions and fantasies, pop art and nudes, as well as somber street scenes and landscapes that do not fit into the mold of heroic optimism demanded of art by Soviet authorities.

However, Oskar Rabin, an artist known abroad and an organizer of the exhibition, said earlier that the artists would not bring any works that would be considered anti-Soviet or pornographic.

One exhibition attracted diplomats from the United States, Western Europe, Asia and Latin America. They ended up running for safety.

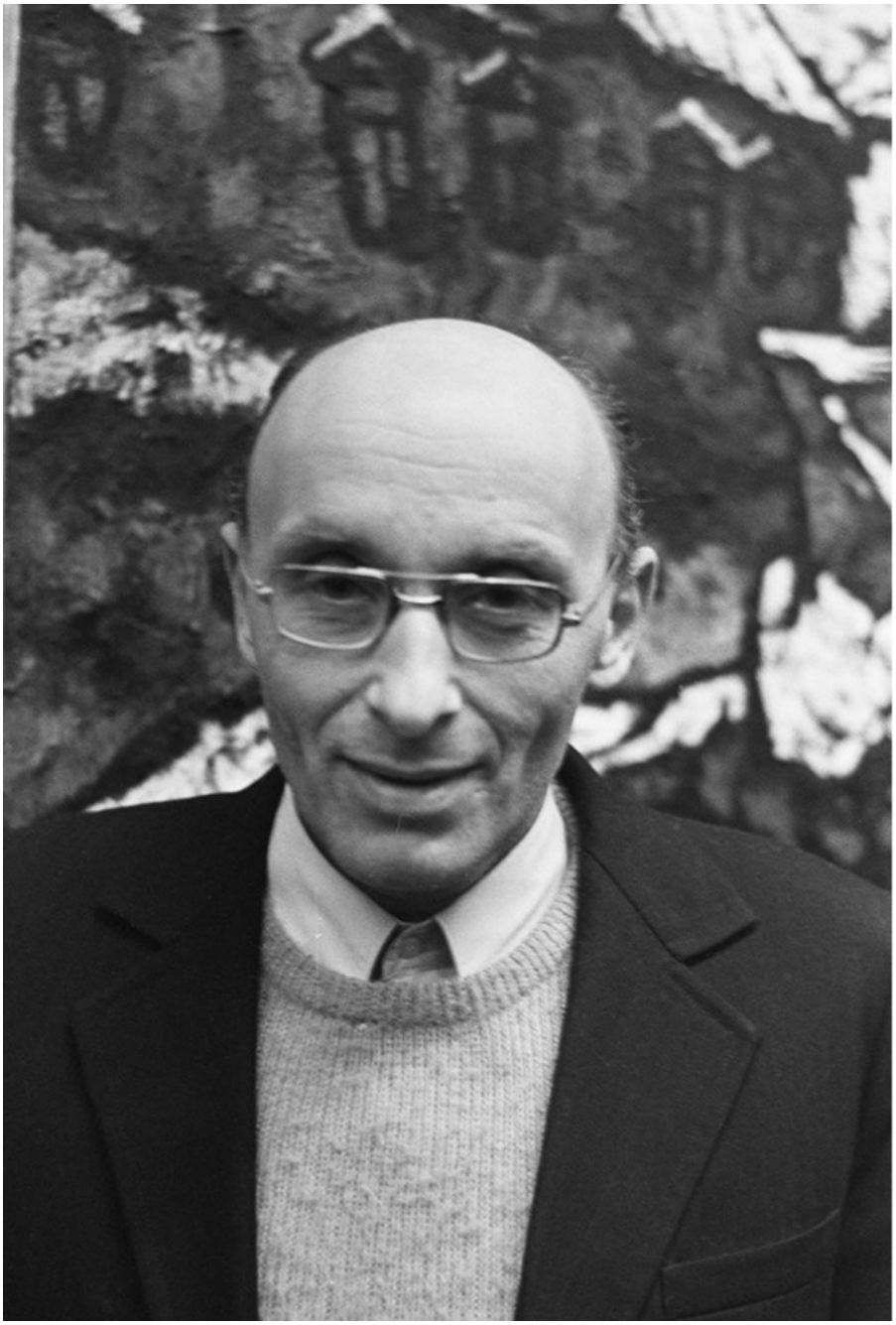
Those arrested today were identified as Oskar Rabin, his son Aleksandr, Nadezhda Elskaya, Yevgeny Rukhin and Valentin Vorobyov.

Other artists who were expected to exhibit included Vladimir Nemukhin, Lidiya Masterovka, Boris Shteinberg, Aleksandr Malamid, Vasily Sitnikov and Igor Kholin.

Статья в New York Times, опубликованная 16 сентября 1974 г. и посвященная разгону вернисажа в Беляево

В 1975 году пятнадцати московским художникам-нонконформистам, самым известным из которых тогда был

О.Я. Рабин, удалось провести в двух залах павильона «Пчеловодство» на ВДНХ первую согласованную с властями групповую выставку своих работ[165]. Эта выставка просуществовала десять дней. Небольшое и достаточно неприметное здание павильона, в котором никогда не организовывалось художественных выставок, находилось в глубине территории ВДНХ; власти одобряли проведение выставки, но стремились сделать ее организацию незамеченной.



Оскар Рабин на выставке в павильоне «Пчеловодство», 1975 г. *Фото Игоря Пальмина*

13 февраля 1974 года из Советского Союза был выслан Александр Исаевич Солженицын (1918—2008), еще раньше разрешение на эмиграцию получил только вышедший на свободу Андрей Донатович Синявский; начиная с 1971 года, десятки тысяч людей – впервые в советской истории – ежегодно выезжали

в Израиль (с конца 1973 года все большая их часть направлялась в США и другие страны Запада). Власти стали рассматривать эмиграцию своих идейных противников как приемлемое и вполне удобное решение проблемы. В 1975 году предложение уехать из страны было сделано Александру Давидовичу Глезеру, которому удалось переправить за рубеж большую коллекцию живописи и графики художников второй волны нонконформистского искусства, собранную им за десять лет (эти работы А.Д. Глезер на протяжении многих лет выставлял повсюду где мог, и он более, чем кто-либо другой, способствовал популяризации русских авторов во Франции и других странах Западной Европы и в США). Из инициаторов беляевского вернисажа в эмиграции оказались восемь человек, в том числе Виталий Комар, Александр Меламид и Василий Ситников, которые эмигрировали в США; Юрий Жарких, Валентин Воробьев, Лидия Мастеркова, Оскар и Александр Рабины переехали во Францию.

В 1976 году Оскар Рабин был исключен из Горкома графиков, что способствовало закреплению за ним статуса «тунеядца»; Рабин в любой момент мог быть отдан под суд и сослан в отдаленные районы СССР; обвинения в тунеядстве были предъявлены и его сыну Саше, который мог быть повторно призван в армию (в восемнадцатилетнем возрасте он был призван, но, будучи на службе, серьезно заболел и через два месяца был освобожден от службы по состоянию здоровья). «Было понятно, что власти будут усиливать давление на нас, с тем чтобы заставить нас либо принять условия игры, неприемлемые для художников-нонконформистов, либо вообще эмигрировать из страны. Время от времени нервы сдавали, и мы вспоминали, например, об Олеге Целкове, который хотел эмигрировать и у которого было приглашение на три месяца во Францию. Однако сами мы эмигрировать все же не собирались. При этом, когда наши друзья (тот же Целков, Юра Жарких, Иосиф Киблицкий) посещали ОВИР [Отдел виз и регистраций, существовавший в рамках структуры органов внутренних дел с 1935 до 1993 год, после чего был реорганизован], то тамошний начальник К.И. Зотов все время говорил им про меня и спрашивал, когда же я приду. Мне давали явные намеки на то, что мне лучше эмигрировать», – рассказывал Оскар Рабин Клод Дей[166]. Юрий Жарких из-за преследования властей был вынужден эмигрировать в Германию, а затем во Францию, в которой он живет и работает уже более тридцати лет; в 1977 году во Франции обосновался и Олег Целков. Иосиф Киблицкий более четверти века провел в ФРГ, в настоящее время проживает в Германии, часто посещая Санкт-Петербург. Семья Рабиных, боясь за будущее Саши,

который преследовался за «тунеядство» и которого постоянно вызывали в военкомат, стала запрашивать приглашение для младшего Рабина и его семьи в Израиль. Затем и сам Рабин получил оттуда письмо – по его словам, от имени Ханны Осдом, о которой ему ничего не было известно, как и о маленьком городе, где она проживала. «Я не знал, как и почему именно сейчас ко мне пришло это письмо. Возможно, постарался кто-то из друзей. Может, это было простое совпадение. Однако, как бы то ни было, к этому моменту я уже решил уехать на Запад, поэтому письмо из Израиля отправилось в дальний ящик стола. К этому моменту у меня уже было приглашение на три месяца из Западной Германии. Одна немецкая семья, проживавшая в Москве, предоставила нам его, и мы берегли его, просто на всякий случай»[167]. Благодаря супруге Иосифа Киблицкого, немке из Западной Германии, которая работала в консульстве и стремилась уехать на Запад вместе с мужем, приглашение в Германию было получено и для Валентины Евгеньевны. Разрешения на выезд из СССР их семье были быстро даны, однако речь шла не об эмиграции, а о длительной поездке за рубеж в статусе советских граждан.

Получив выездные визы, семья из трех художников столкнулась с проблемой вывоза своих картин. Оскару Рабину было сказано, что он имеет право взять с собой три картины, пять гравюр и несколько рисунков. Он, однако, хотел вывезти больше своих произведений, надеясь их представить и, возможно, продать на Западе.

Сотрудница Министерства культуры сообщила художнику, что отступить от установленных нормативов невозможно. Рабин возразил, что эти нормы не могут на него распространяться, поскольку в СССР он лишен официального статуса художника; помимо этого, он не являлся членом какого-либо санкционированного творческого союза, и за двадцать лет работы ни один государственный музей или художественный фонд не приобретал его произведения.

Оскар Рабин и Валентина Кропивницкая с сыном Сашей, Париж, 1993 г. Фото из архива Оскара Рабина

До эмиграции О.Я. Рабиным было создано около семисот полотен. Он хотел вывезти восемнадцать своих картин, три картины Валентины Евгеньевны, семь картин Саши и их рисунки. После напряженных переговоров работы Валентины Кропивницкой и Саши было разрешено вывезти, однако несколько картин самого Оскара Рабина были объявлены «невыездными»: «Паспорт», «Помойка № 8», «Улица Пресвятой Богородицы», еще одно из полотен с избами, снятое с выставки на ВДНХ, а также одна из недавно законченных работ – «Колесо обозрения вечером». За вывозимые собственные работы О.Я. Рабин должен был заплатить 1700 рублей таможенных платежей.

Еще одной проблемой стала транспортировка картин. Г.Д. Костаки пытался помочь О.Я. Рабину и связался с советской компанией-перевозчиком, которой пользовались иностранцы[168] (подобным образом Георгий Костаки уже помогал Олегу Целкову), но она отказалась от сотрудничества. О.Я. Рабину удалось договориться с ОВИРом о вывозе своих картин в отдельном купе того же поезда, на котором планировали ехать он сам с супругой и сыном. После долгих приготовлений семья Рабиных покинула СССР через Брест. До Бреста их сопровождал Иосиф Киблицкий, который вез с собой дополнительные деньги на случай непредвиденных обстоятельств; было согласовано, что если все пройдет хорошо и деньги на границе не потребуются, он отдаст их дочери Оскара Рабина и Валентины Кропивницкой

Кате, остававшейся в Москве. На границе все прошло без сложностей, даже не потребовалось разворачивать картины, которые они везли.

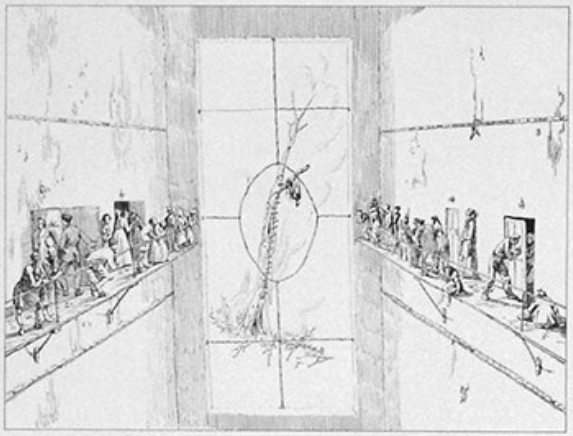
Поскольку визы были выданы для посещения Западной Германии, Рабин, Валентина Кропивницкая и Саша, прибыв в Кельн, сразу же зарегистрировались в советском посольстве. Однако в Германии они оставаться не собирались и в тот же вечер отправились поездом в Париж (еще в Москве они получили во французском посольстве «транзитные» визы для въезда в эту страну[169]). Еще в Кельне их встретили десять человек, включая Клод Дей, а также верного и неутомимого подвижника А.Д. Глезера, который отвез их в городок Монжерон[170], находящийся в сорока минутах езды от Парижа, где ему удалось создать музей современного русского искусства; Рабин увидел там собственные работы и картины своих друзей. Кроме того, А.Д. Глезер рассказал О.Я. Рабину о том, что еще в марте 1977 года он смог организовать выставку его работ в одной из парижских галерей.

Георгий Костаки с художниками московского андеграунда. По левую руку от Г.Д. Костаки – В.Е. Кропивницкая, крайний справа – О.Я. Рабин

Художники московского андеграунда. В центре – В.Н. Немухин и В.Е. Кропивницкая, за ней – О.Я. Рабин

MUSÉE RUSSE EN EXIL

Château du Moulin de Senlis - 91230 MONTGERON



Alexandre Alexéeff
Serge Alféroff
E. Amachoukely
Nicolai Andronoff
Alexandre Arefieff
Vagritch Baktchagnan
Piotre Bélénok
Boris Birger
Konstantin Bokoff
A. Bougaïan
Erik Boulatoff
Varvara Boubnova
Anatol Brouzilovsky
Natalia Chebanova
Mikail Chemiakin
Dorothea Chemiakin
Borouk Chteinberg
Eduard Chteinberg
Evgueny Esaulenko
Nadejda Elskaya
Vladimir Galatsky
Jury Guerasimoff
Albert Gogouadzé
Lado Goudiachvily
Karlo Grigolia
Mikail Grobman
Guevorg Grigorian (Djotto)
Vladimir Jacovleff
Vladimir Jankilevsky
Jury Jarkikh

Natalia Jegorchina
Anatol Jigaloff
Boris Joutovsky
Luba Jurguenson
Ilya Kabacoff
Viatcheslav Kalinine
Alexandre Kalouguine
Otary Kandahouroff
Roudolf Katchatrian
Alexandre Kharitonoff
Igor Kislitsine
Victor Koulbak
Jury Kouperman
K. Djemal
Dmitry Krasnopevtseff
Evgueny Kropivnitsky
Liev Kropivnitsky
Valentina Kropivnitskaja
Elena Konovalova
Jan Levenchtein
Oleg Liagatchev
Lidia Mastereova
Alexandre Makhoff
Vladimir Makarenko
Mirzachvily
Serge Mokritsky
Ernst Neyzvestny
Zourab Nigeradze
Vladimir Piatnitsky
Victor Pivovaroff

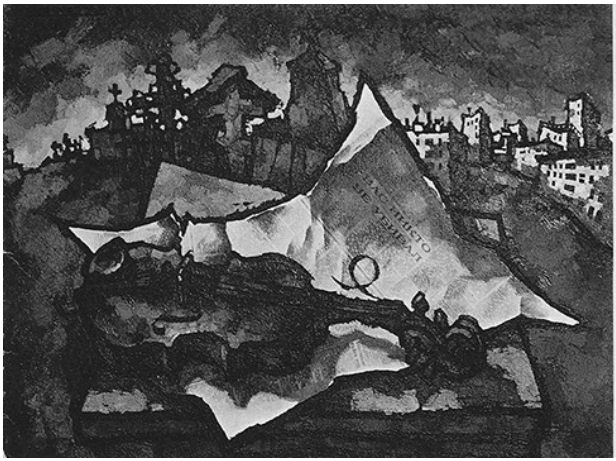
Dmitry Plavinsky
Olga Potapova
Alexandre Rabine
Oskar Rabine
Evgueny Roukhine
Viatcheslav Savelieff
Irina Savinova
Vasily Sitnicoff
Boris Svechnicoff
Alexandre Toumanoff
Alexandre Tichler
Alexey Tlapouchkine
Oleg Tselcoff
Avtandil Varasy
Avtandil Vartagava
Tariel Vartagava
Anatol Vasilieff
Oleg Vasilieff
Vladimir Veisberg
Nicolai Vetchtomoff
Jacob Vignkovetski
Serge Volokoff
Eduarde Zelenine
Anatol Zvereff
Elia. (W. Liagatchev.)
Egene Rotenberg
Cholom Chwarte
Adam Somogit
Egene Michnov

Vernissage le samedi 24 janvier 1976 à 14 h.

Transport : Prendre le train à la gare de Lyon, direction MELUN

Imp. AGP - 94230 CACHAN

Афиша открытия созданного А.Д. Глезером Русского музея в изгнании в Монжероне, Франция, 24 февраля 1976 г.



OSCAR
RABINE

GALERIE JAQUESTER
85, rue Rambuteau
75001 PARIS
508.51.25

Oscar Rabine

VERNISSAGE LE LUNDI 14 MARS 1977

A PARTIR DE 17 HEURES

Parking : Centre Pompidou
Métro : Châtelet

Exposition du 14 Mars au 14 Avril 1977
Ouvert du lundi au samedi de 14h. à 19h.

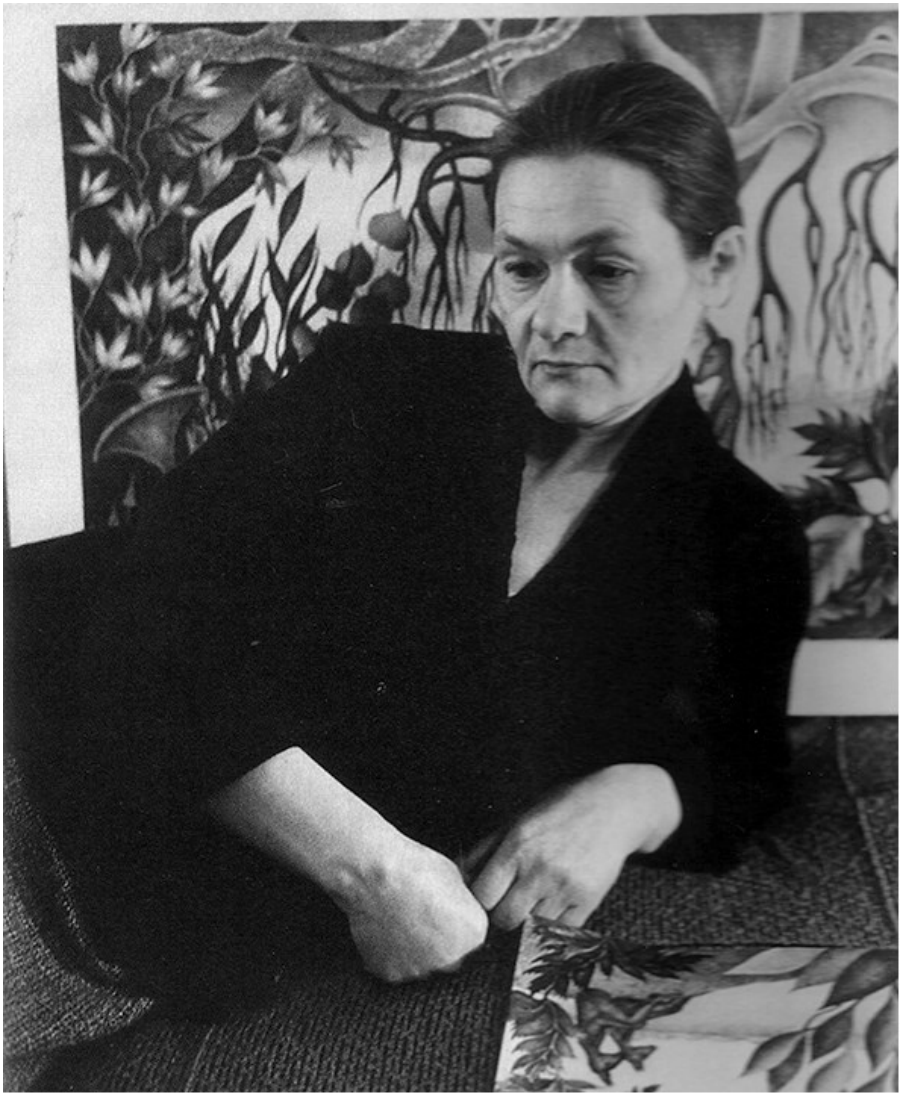
Пригласительный билет на открытие первой персональной выставки О.Я. Рабина в Париже. Она работала в уже не существующей Galerie Jaquester с 14 марта по 14 апреля 1977 года, когда сам художник еще находился в Москве

«Все говорили по-русски, мы общались с Глезером и его женой, как на Преображенке, и все это происходило во Франции! Я твердо решил отправиться в советское консульство, чтобы продлить наши визы и побыть в Париже шесть месяцев, а, может, даже год» – рассказывал О.Я. Рабин Клод Дей[171]. Оскар Яковлевич, Валентина Евгеньевна и Саша пробыли в Монжероне неделю, а через несколько дней сняли квартиру в Париже. В жизни художника и его родных начинался новый период.

IV
МЕЖДУ ВРЕМЕНЕМ И ВЕЧНОСТЬЮ: ТРИДЦАТЬ ПЯТЬ ПАРИЖСКИХ ЛЕТ

В начале января 1978 года О.Я. Рабин, В.Е. Кропивницкая и Саша оказались в Париже. «Надо было все увидеть, обегать все музеи, картинные галереи, купить недоступные в Москве каталоги, узнать все, чем потом думали делиться с нашими друзьями в Москве. Но в первую очередь надо было работать, рисовать, пользоваться уникальной возможностью писать прекрасными красками на прекрасных холстах и бумаге любой фактуры, толщины, цвета, которые в огромном разнообразии были представлены на прилавках магазинов. Было от чего потерять голову!» – говорил Рабин в интервью Клод Дей[172].

Семья арендовала квартиру, в которой три художника могли свободно заниматься творчеством. Кропивницкая оставалась преданной Рабину на протяжении почти шести десятилетий, полностью разделив с ним превратности судьбы, но как художница она всю жизнь работала в собственной манере. Будучи гармоничным союзом поддерживающих друг друга людей, в творчестве оба придерживались различных взглядов. Как писала Кира Сапгир, «если полотна Рабина вопиют, грозят, горят, то работы Валентины Кропивницкой безмолвствуют, меланхолически и загадочно»[173]. Она не обучалась живописи у отца и не оканчивала художественное училище, но однажды, уже в зрелом возрасте, взяла карандаш и принялась рисовать – «и тут, как бы сам по себе, возник удивительный затерянный мир. В этих инопланетных кущах – иная, совершенно особая жизнь. В бессолнечном и светлом мире – папоротники и хвощи, ребристая изнанка сыроежки, узор стрекозиного крыла, темноватая избушка на курьих ножках»[174]. Созданные карандашами на бумаге работы Кропивницкой не отражали ни советскую, ни французскую, ни какую-либо другую действительность, а эмиграция повлияла на ее творческую манеру меньше, чем на живопись и графику Оскара Рабина.



Валентина Кропивницкая на фоне одной из своих работ. Фото из личного архива Оскара Рабина

«Эта квартира в старом парижском квартале была не такой, как наша на Преображенке, – рассказывал художник о первом жилье Рабиных во Франции, – но витиеватые улочки, огромные здания, похожие на корабли в открытом море, вычурные кованые балконы очаровывали меня, давая новые силы. … Невиданное изобилие лавочек и магазинов, горы свежих фруктов на прилавках, кафе, открытые до поздней ночи, куда я заходил выпить стакан пива безо всякой очереди, кинотеатры с их афишами, завлекающими таинственными образами наготы, куда я заходил, слегка стыдясь, “ради любопытства”, весь этот Париж – многолюдный, приветливый, неизвестный, весь наполнял меня.

… Я жил тогда будто в сказке, полный надежд: я верил, что и другие художники-нонконформисты смогут посетить Париж, как я, приехав туристами, что культурные связи будут только расширяться, что советские руководители поймут: если они смогут либеральнее посмотреть на искусство, они ничего не потеряют, а только выиграют. Я был полон уверенности в будущем. Да и кто бы не мыслил так на моем месте? Я, бывший беспризорник, грузчик, железнодорожный рабочий, я, гражданин второго сорта, оклеветанный, преследуемый, никогда не понимаемый и не принимаемый художник, оказался за границей, в Париже, и наслаждался самой что ни на есть безграничной свободой. Я мог свободно писать, выставлять и продавать свои работы. Никто меня не контролировал, не цензурировал, не преследовал»[175].

Новости, поступавшие из Москвы, не внушали оптимизма: продолжались нападки властей на тех, кого они считали идеологическими противниками. Прошло чуть более месяца с момента прибытия семьи Рабиных—Кропивницких в Париж, как 13 февраля 1978 года П.Г. Григоренко, в конце 1977 года выехавший с женой в США для операции и свидания с ранее эмигрировавшим сыном, указом Президиума Верховного Совета СССР был лишен советского гражданства[176]. 4 февраля Ю.В. Андропов послал в ЦК КПСС меморандум, в котором докладывал: «По имеющимся данным, находясь в США, Григоренко, несмотря на неоднократные заявления о том, что он будет вести себя за границей лояльно, продолжает заниматься враждебной Советскому государству деятельностью. В частности, он установил контакт с главарями зарубежных организаций украинских националистов и обсуждал с ними состояние и перспективы враждебной деятельности антиобщественных элементов в СССР, целесообразность объединения так называемых “групп содействия выполнению хельсинкских соглашений в СССР”, наиболее приемлемую форму помощи им со стороны Запада. Подобные действия Григоренко свидетельствуют о том, что он стал на путь двурушничества и в случае возвращения в Советский Союз вновь активизирует враждебную деятельность. Исходя из изложенного, Комитет госбезопасности вносит предложение лишить Григоренко П.Г. советского гражданства»[177]. 9 февраля Политбюро ЦК КПСС одобрило эту инициативу, как и опубликованный спустя четыре дня текст указа от имени Президиума Верховного Совета[178]. Генерал-майор Петр Григорьевич Григоренко (1907—1987), автор работы о первых месяцах войны 1941 года (куда также вошли рассуждения об ответственности Сталина за поражения того времени), первый раз

был арестован в 1969 году, объявлен психически нездоровым и помещен в специальную психиатрическую больницу, откуда был выпущен только в 1974 году. «Буду ли я дальше бороться за возвращение на родину? – задавал риторический вопрос П.Г. Григоренко после обнародования этого указа и тут же отвечал: – Безусловно!»[179] Борьба эта оказалась безуспешной: он умер в эмиграции, так и не побывав на родине. «Пораженный этим событием, я повторял себе, что это было политическое решение, которое касалось бывшего генерала, бывшего коммуниста, который теперь вел политическую борьбу против режима. Мне было известно, что генерал Григоренко был искренним патриотом, что он хотел вернуться на Родину, чтобы продолжать свою борьбу, и я был всей душой с ним. Но я всегда считал, что наша борьба за свободу творчества происходила на другом поле брани…» – говорил О.Я. Рабин своей французской конфидентке[180].

В марте 1978 года лишились советского гражданства народные артисты СССР, виолончелист и дирижер М.Л. Ростропович (1927—2007) и оперная певица Г.П. Вишневская (1926—2012), которые выехали из Союза еще 26 июля 1974 года. «В 1976 году, когда я уже два года жила за границей, но еще была советской гражданкой и официально числилась в труппе Большого театра, … по “высочайшему повелению” ЦК партии из юбилейного альбома, выпущенного к 200-летию Большого театра, уже выскоблили мое имя и изъяли мои фотографии», – вспоминала позднее Галина Павловна[181].

Как сообщалось в советских газетах, «выехавшие в зарубежные поездки М.Л. Ростропович и Г.П. Вишневская вели антипатриотическую деятельность, порочили советский общественный строй, звание гражданина СССР. Они систематически оказывали помощь враждебным СССР зарубежным организациям. Так, в 1976—1977 годы они дали несколько концертов, денежные сборы от которых пошли в пользу белоэмигрантских организаций. Учитывая, что Ростропович и Вишневская систематически совершают действия, наносящие ущерб престижу СССР и несовместимые с принадлежностью к советскому гражданству, Президиум Верховного Совета СССР постановил лишить советского гражданства М.Л. Ростроповича и Г.П. Вишневскую за действия, порочащие звание гражданина СССР»[182]. Галина Павловна писала в книге воспоминаний, что «Ростропович же пожертвовал сборы с двух своих концертов: в Париже – нуждающимся русским, а в Калифорнии – русским инвалидам, воевавшим еще в 1914 году, доживающим свой век 80—90-летним старикам-воинам, получившим увечья, защищая

честь своего Отечества, а значит, и будущих кремлевских старцев, когда те еще под стол пешком ходили»[183]. Супруги, находясь в Париже, узнали о том, что их лишили советского гражданства, из телевизионных новостей. В отличие от П.Г. Григоренко они дожили до своего приезда на Родину: в 1990 году им обоим было возвращено гражданство, после чего супруги вели активную творческую и общественную деятельность в России и были награждены высшими государственными наградами, в том числе орденами «За заслуги перед Отечеством» I и II степеней. Ныне М.Л. Ростроповичу в Москве открыт памятник, а имя Г.П. Вишневской носят основанный ею Центр оперного пения и одна из улиц.

После того как П.Г. Григоренко, М.Л. Ростропович и Г.П. Вишневская были лишены советского гражданства, Оскар Рабин и Валентина Кропивницкая, опасаясь, что такая мера может быть применена и к ним, решили как можно скорее вернуться в Москву и не дожидаться, когда истечет срок действия виз. «Трудно было отказаться от еще нескольких месяцев сказки, но я посчитал, что это было разумнее, если мы не хотели разделить судьбу других известных советских “туристов”, которые отправились на Запад раньше нас, сопровождаемые все теми же заверениями и обещаниями властей. Мы решили уехать в июле 1978 года. Нам надо было доплатить за квартиру, приобрести билеты за самолет, накупить подарков для наших родных и друзей… Мы незамедлительно приступили к этим хлопотам. Как только решение было принято, я успокоился. После шести месяцев, проведенных в Париже, я был счастлив, как Улисс, совершивший путешествие и вернувшийся назад… Теперь я предвкушал возвращение домой», – рассказывал художник[184].

Вечером 22 июня 1978 года О.Я. Рабину позвонили из консульского отдела посольства СССР, потребовав явиться туда на следующее утро. «Во второй половине дня мне надо было присутствовать на открытии выставки “Сакральное искусство, духовное самовыражение” [Art sacré, Expression spirituelle] в Люксембургском дворце, где были выставлены две мои работы. Была пятница, солнце светило ярко и радостно. Но идя по улице Пони, где находилось консульство, мне едва ли хотелось радоваться. Подобный вызов не мог обещать ничего хорошего, – осознавал О.Я. Рабин. – Я инстинктивно перебирал все свои поступки в Москве и готовился к худшему. На входе у меня потребовали паспорт, и после этого консул принял меня в своем роскошном кабинете»[185]. Консул зачитал по бумажке указ Президиума Верховного Совета СССР о лишении О.Я. Рабина советского гражданства[186]. Художник спросил, может ли он

получить копию этого указа, на что ему был дан отрицательный ответ. На этом аудиенция была окончена. Выйдя на улицу, он сразу же позвонил супруге. Во второй половине дня новость стала быстро распространяться, так как А.Д. Глезер активно хлопотал о том, чтобы информация о произошедшем звучала на всех радиостанциях. На вернисаже в Люксембургском дворце к Оскару Рабину подходили люди, знакомые и незнакомые, чтобы утешить и поддержать его. Потребовалось время, чтобы художник смог оправиться от шока и начать новую жизнь во Франции. «Скорбная тема отнюдь не добровольной эмиграции, насильственного отрыва от родины все чаще и чаще прорывается на его полотна, – писал А.Д. Глезер. – Дома, перелетающие границу СССР – низко-низко, почти касаясь столба с государственным гербом страны Советов; Иисус Христос на осле, но не въезжающий в вечный город Иерусалим, а покидающий землю Свою»[187]. Эти картины – «Летящие дома» и «Бегство в Египет» – кажутся мне одними из самых эмоциональных во всем творческом наследии О.Я. Рабина. После отъезда А.Д. Глезера, О.Н. Целкова, Ю.А. Жарких и других О.Я. Рабин не мог не думать о том, что в скором времени он может сам оказаться в эмиграции, и тема расставания с родиной находила аллегорическое выражение в его работах 1975—1977 годов.

«Париж – это был мой выбор. Были диссиденты, которые отказывались уезжать из страны, предпочитали лагерь. Но я добровольно в лагерь не поехал бы», – говорил Оскар Рабин Фаине Балаховской[188]. «Конечно, я догадывался, к чему все идет, и предпочел ссылке или, не дай Бог, зоне – эмиграцию. Никогда не считал, что писать картинки лучше где-нибудь на Колыме. В Париже, согласитесь, это делать сподручнее», – с обезоруживающей искренностью добавлял он в другом интервью[189]. «Я благодарю судьбу за то, что она подарила мне Париж. А что мне, КГБ что ли благодарить? Нет уж, я благодарю судьбу», – сказал художник мне[190].

Гражданства был лишен только сам О.Я. Рабин (на его супругу и сына действие указа не распространялось), но Валентина Евгеньевна и Саша также решили остаться во Франции. Рабин с супругой переехали в старый квартал Парижа, около Монмартра и площади Пигаль, а Саша поселился отдельно от родителей. Александру Рабину было тогда 26 лет. Спустя еще шестнадцать лет, в 1994 году, он погиб, и это событие стало трагедией, навсегда разделившей жизнь его отца на «до» и «после» случившегося. «Портрет сына» – единственная работа О.Я. Рабина, постоянно находящаяся на мольберте в его мастерской.

Это – третья ранняя смерть, которую Оскару Рабину пришлось пережить. Во второй половине 1970-х трагически оборвались жизни двух молодых художников, с которыми Рабина связывали доверительные отношения: 24 мая 1976 года при пожаре в мастерской в Ленинграде погиб Евгений Львович Рухин, а 30 октября 1978 года, когда Оскар Рабин и Валентина Кропивницкая уже жили в Париже, ушла из жизни Надежда Всеволодовна Эльская. В 1994 году, после гибели Саши, Оскар Рабин создал исповедальные картины «Кладбище в Лианозово» и «Кладбище имени Леонардо да Винчи», включающие портреты его любимых друзей; на обоих полотнах изображены портреты Нади Эльской и Жени Рухина, никогда не живших в Лианозово, но являвшихся важнейшими фигурами того «лианозовского эпоса», который Оскар Рабин носит в своем сердце.

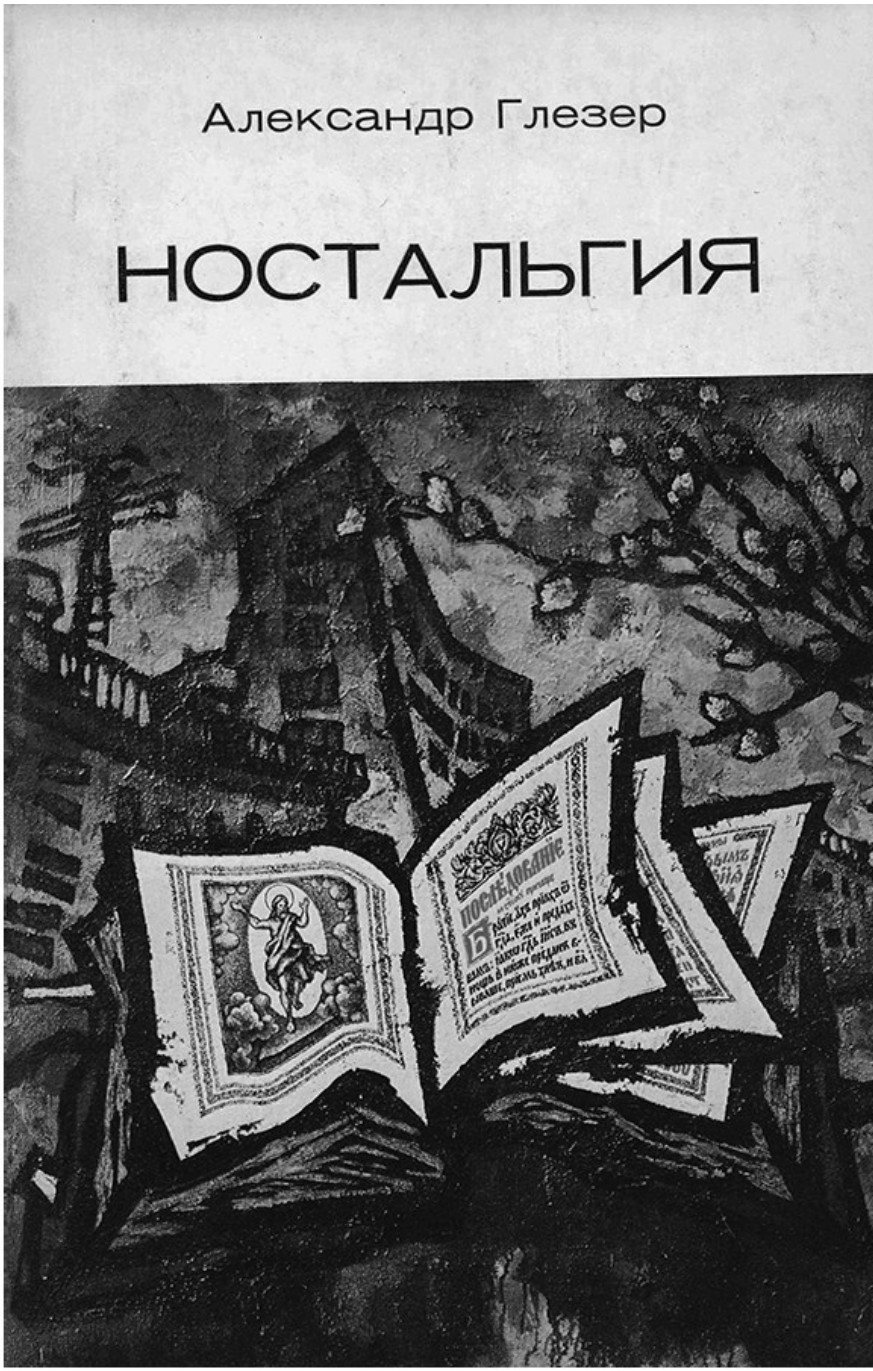
Двухкомнатная квартира, которую сняли О.Я. Рабин и В.Е. Кропивницкая, лишь частично напоминала их апартаменты на Большой Черкизовской. Как и в Москве, супруги во время работы слушали классическую музыку и песни любимых бардов, таких как Булат Окуджава и Александр Галич, но к ним уже не приходили многочисленные друзья, разговоры с которыми в Москве продолжались ночи напролет. В первые месяцы пребывания Рабина во Франции он постоянно слышал звонки из Москвы: товарищи по сопротивлению спрашивали у художника совета о том, как лучше организовать несанкционированную выставку, с кем следует связываться, стоит ли бороться с властями или следует уступить им. Рабин был в курсе всего происходившего на родине, как будто все еще жил на Преображенке. После того как он был лишен советского гражданства, звонки стали более редкими. Время от времени приезжавшие из Советского Союза знакомые приносили новости о друзьях и близких. Они старались заходить в гости тайком, помня о полученных перед отъездом инструкциях не встречаться с эмигрантами-«антисоветчиками». Люди возвращались из Парижа в Советский Союз, и разглашенная информация о том, что они бывали в гостях у О.Я. Рабина и В.Е. Кропивницкой, могла бы на годы сделать их «невыездными».

Основным источником новостей для них, как и для большинства эмигрантов той волны, были программы западных радиостанций, транслировавшиеся на русском языке из Советского Союза. Получалось, что в Париже Рабины—Кропивницкие слушали те же передачи, которые, как можно безошибочно предположить, интересовали их друзей в Москве. Радио связывало Рабина и Кропивницкую с их прошлой жизнью, близкой и далекой одновременно. Будучи политическими

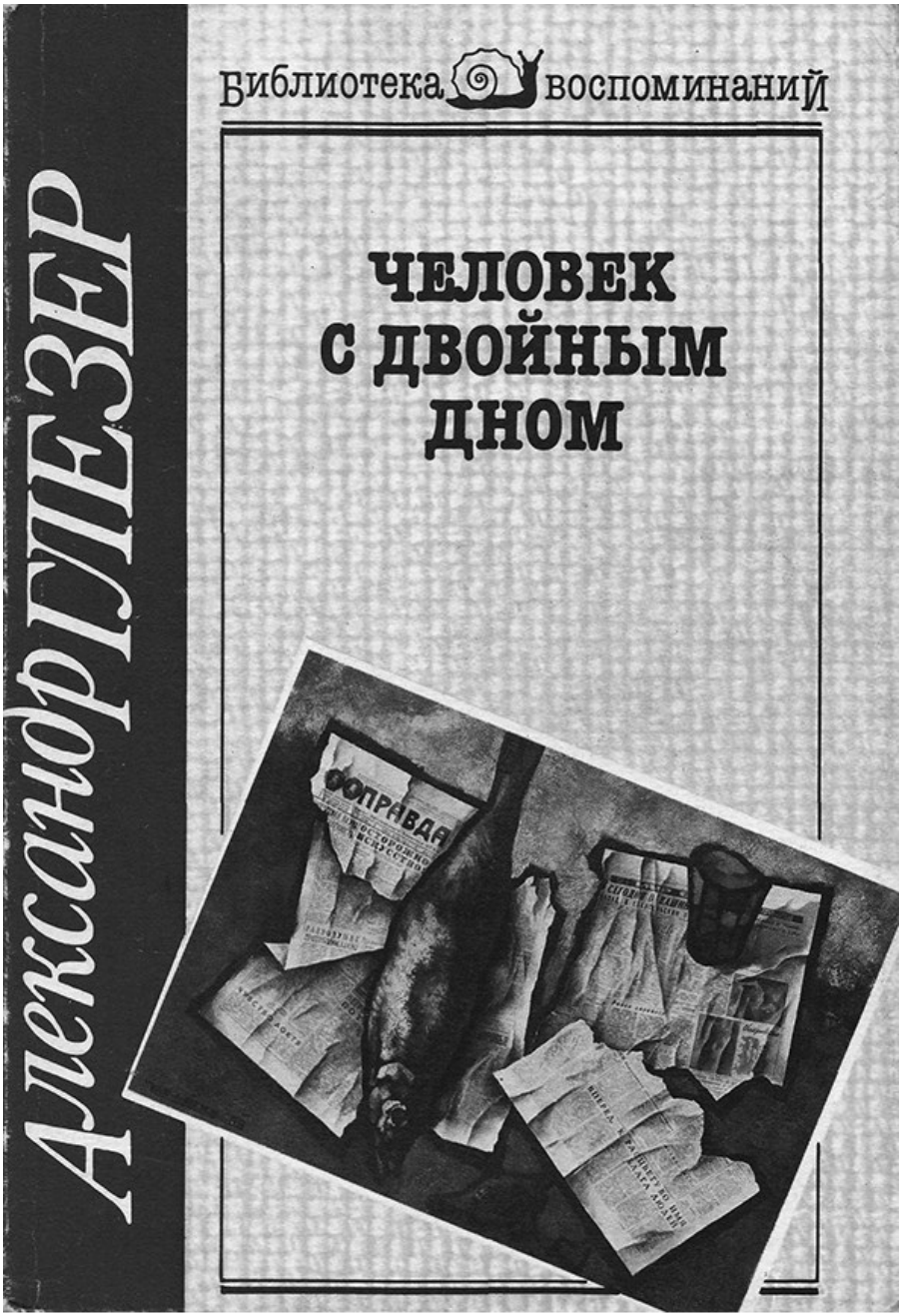
эмигрантами, они начали новую жизнь в весьма зрелом возрасте: О.Я. Рабину было 50, В.Е. Кропивницкой – 54. С самого начала их целью была жизнь, наполненная творчеством, но путь к ней был таким, каким они не могли себе его вообразить.

В книге «Русские художники на Западе» А.Д. Глезер писал: «Сам Рабин не раз говорил мне еще в Москве, что вне России он писать не сумеет, и ссылался на свои бесплодные попытки заниматься живописью в Прибалтике или в Грузии, куда он уезжал отдыхать. Но в 1978 году случилось иное. Не в отпуск уехал Рабин, не в отпуск, после которого возвращаются домой, а в изгнание»[191].

Во Франции Оскар Рабин и члены его семьи получили документы, позволившие им легально оставаться в стране (в 1985 году они получили и французское гражданство). Но после шести лет ожидания, во время которых они сменили две квартиры, получили от парижской мэрии мастерскую в доме, находящемся прямо возле Центра им. Помпиду, где выдающийся художник живет и работает до сих пор, поиск «своего» места был отнюдь не простым. Существовавшие и отчасти существующие сейчас проблемы можно условно разделить на четыре группы.



Фрагмент картины О.Я. Рабина «Вербное воскресенье» на обложке книги А.Д. Глезера «Ностальгия» (Франция: Третья волна, 1977). Название книги дано по включенному в нее стихотворению (стр. 64), посвященному Оскару Рабину



Репродукция картины О.Я. Рабина «Натюрморт с рыбой и газетой “Правда”» на обложке книги А.Д. Глезера «Человек с двойным дном» (Москва: Московский рабочий – Третья волна, 1994). Оскару Рабину посвящены многие страницы из книги воспоминаний А.Д. Глезера

Во-первых, Оскар Рабин лишился лидерского статуса в российском нонконформистском искусстве. Его слова с

жадностью ловят иностранные журналисты, и создается иллюзорное впечатление, что едва ли не весь мир сопереживает судьбе «бульдозерной выставки» и отсутствию творческой свободы в московском изобразительном искусстве.

Вынужденная эмиграция разрушила закрепившееся положение интеллектуального лидера, каким стал Рабин за двадцать лет активного участия сначала в лианозовском кружке, а затем в развитии «другого искусства».

Проблемы культурной интеграции лишь отчасти являются следствием языковой компетентности. Дело не только в том, что В.Е. Кропивницкая, которая изучала французский язык в домашних условиях, и О.Я. Рабин, три года посещавший языковые курсы, так и не смогли свободно овладеть языком новой для них страны. Главное в том, что культурные процессы во Франции двигались по совершенно иным, незнакомым для супругов векторам, в которые им так и не удалось вписаться. «Я хотел стать французом, чтобы почувствовать под собой твердую почву. Иначе мне было очень трудно писать картины, находясь как бы в подвешенном состоянии, обдумывать мои сюжеты. Оказавшись французом, думал я, лучше пойму эту страну. Однако до сих пор у меня настроения русские, да и темы процентов на 80 русские. Я не француз по своей живописной культуре, – объяснял Оскар Рабин Юрию Коваленко, прожив в Париже тридцать лет. – Круг французских знакомых – это те, кто интересуется нашими картинами. Парижане живут сами по себе, а мы жили сами по себе»[192]. Как ни удивительно это звучит, но за тридцать лет жизни рядом с Центром современного искусства им. Жоржа Помпиду, Оскар Рабин ни разу не выставлял здесь свои картины – лишь однажды версия «Паспорта» демонстрировалась на одной из групповых экспозиций. Выставок О.Я. Рабина не было и в других государственных музеях Франции, и ни в одном из них не продаются альбомы с репродукциями его работ. Выставки организовывались во многих странах, но проходили исключительно в частных галереях.

Афиша персональной выставки Оскара Рабина, прошедшей в Вене (Австрия) в мае—июне 1983 г.

Valentina Kropivnitskaja
Tegninger

Oscar Rabine
malerier

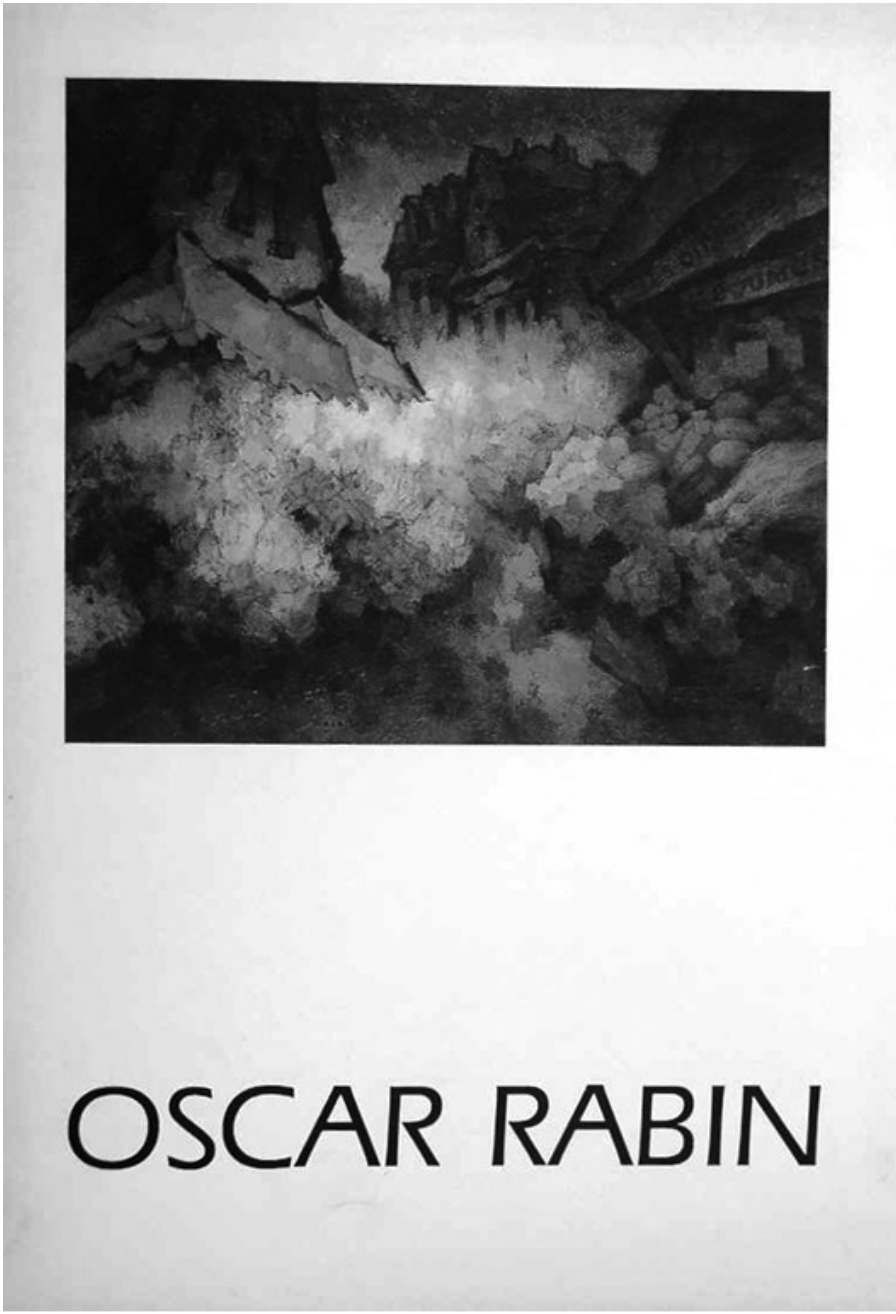
10. sept. — 10 okt. 1982
Holst Halvorsens kunsthandel a/s
Elisenbergveien 4. (hj. Nobelsgt.) Oslo 2.
Telf. 56 60 60

Åpent: tirsd.—lørd. kl. 11—15. sønd. kl. 13—16
tirsd. og torsd. også kl. 18—21. mandag stengt.

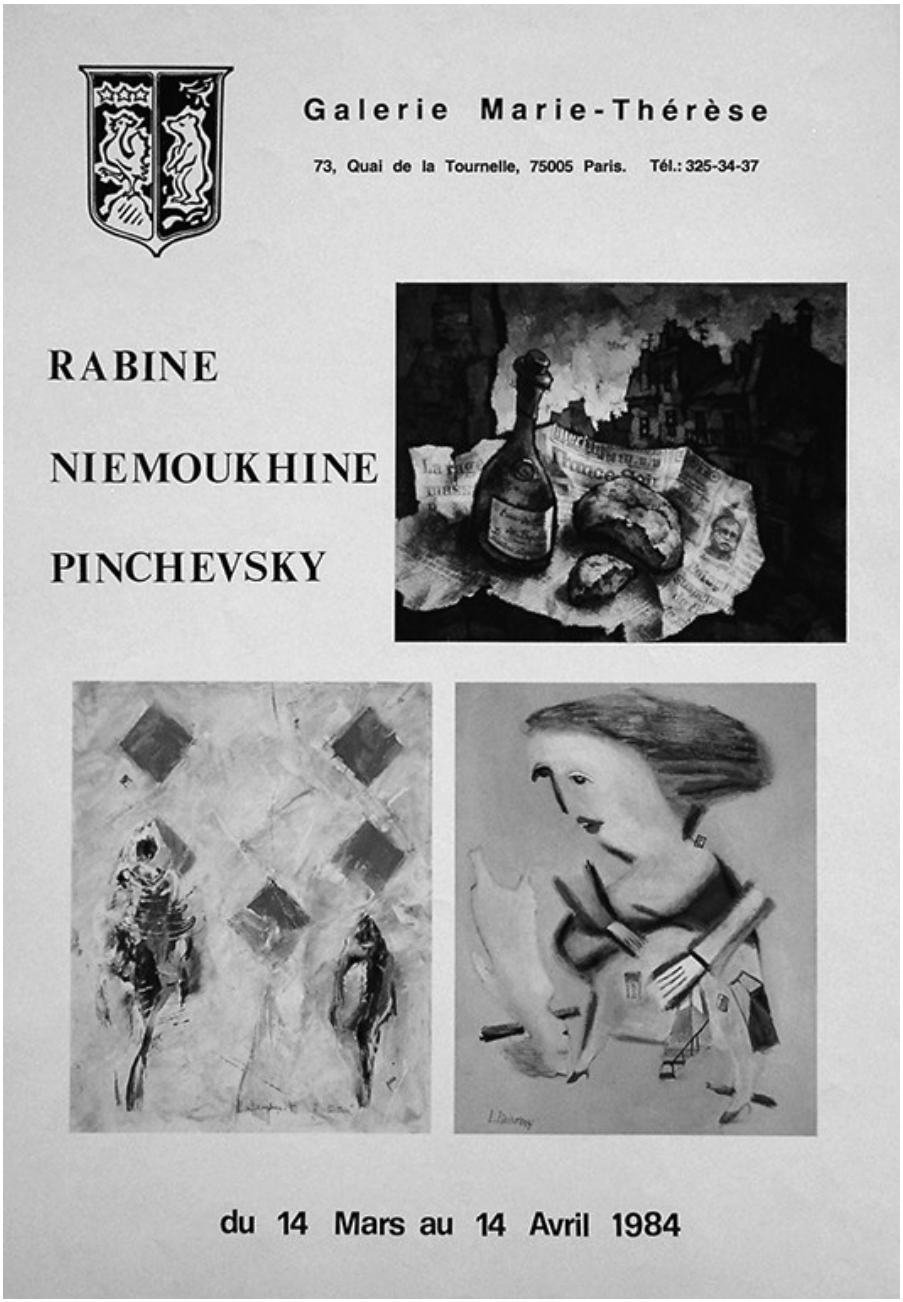
Афиша выставки Оскара Рабина и Валентины Кропивницкой, прошедшей в Осло (Норвегия) в сентябре—октябре 1982 г.

Вероятно, такое положение художника было обусловлено политическими причинами, о чем после двух лет в эмиграции А.Д. Глезер писал Рабину, тогда еще жившему в Москве: «…боятся СССР до такой степени, что даже вашу выставку ни в каком государственном музее организовать невозможно. Как честно признался директор стокгольмского музея Модерн-арт: “Если мы сделаем такую выставку, это вызовет недовольство в советском посольстве”»[193]. Однако проблема была вызвана не только политикой. В заметках, озаглавленных «Русские художники на Западе», Алек Рапопорт (1933—1997) констатировал: «Мне лично не известны ни удачно сложившиеся на Западе биографии, ни счастливо расцветшие таланты». Очевидно, что эти строки выражали субъективное ощущение А.В. Рапопорта: в Ленинграде он был активным членом «Товарищества экспериментальных выставок» и группы живописцев «Алеф», но после отъезда из Советского Союза в октябре 1976 года (с 1977 года он жил в Сан-Франциско) замкнулся в мире своего творчества и чувствовал себя совершенно чужим в условиях подавляющего господства концептуалистского искусства, о чем он писал с горечью и сарказмом[194]. К О.Я. Рабину А.В. Рапопорт относился негативно, по каким-то причинам обвиняя его в том, что западные искусствоведы и галеристы, занимавшиеся современным русским искусством, выдвигали на передний план москвичей, обращая незаслуженно мало внимания на ленинградцев[195]. Однако ни для Нортона Доджа, кому Алек Рапопорт жаловался в открытом письме на «американских искусствоведов» в связи с подобной несправедливостью, ни для редакции американской газеты «Новое русское слово», где письмо было напечатано, Оскар Рабин не был ментором, решающим, что покупать, что выставлять, кого считать достойным большего внимания, а кого – меньшего. Но в словах А.В. Рапопорта, согласно которым Оскар Рабин, названный им «вождем московского авангарда 1950—1970-х годов», «не нашел на Западе зрителя»[196], есть немалая доля правды. Стоически сохраняя верность своему художественному языку, своей эстетике и поэтике, О.Я. Рабин превратился из лидера русского нонконформистского искусства в живописца-эмигранта, находящегося на периферии литературно-художественной жизни страны. Не ошибусь, назвав Оскара Рабина великим художником, но, к сожалению, музейно-художественный истеблишмент Франции не признал его своим, несмотря на то что О.Я. Рабин, как мне думается, продолжает развивать традиции городской пейзажной живописи Мориса Утрилло, одного из самых

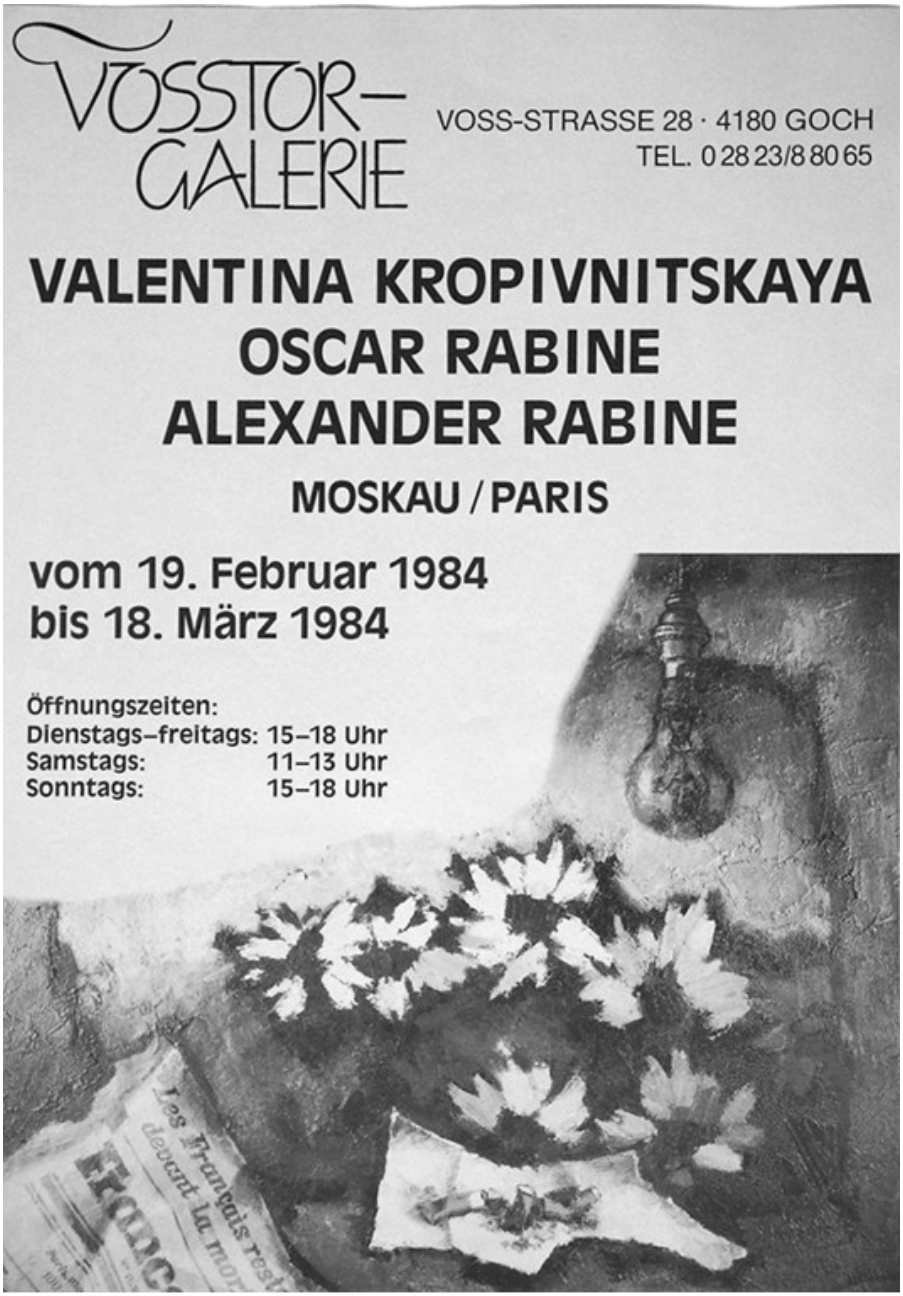
лиричных французских художников первой половины XX века.



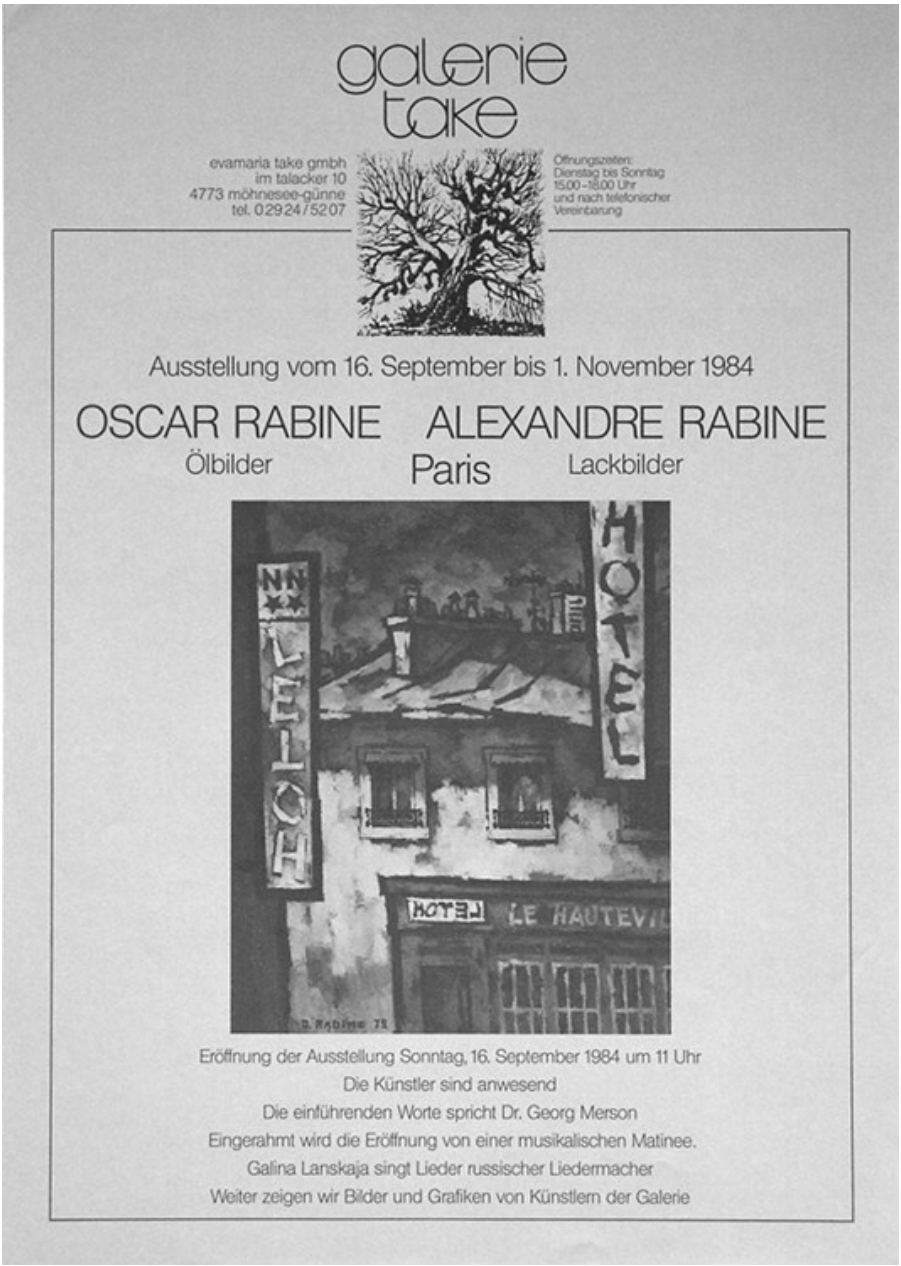
Каталог персональной выставки О.Я. Рабина, прошедшей в 1984 году в Джерси-сити в США в созданном А.Д. Глезером втором Русском музее в изгнании



Афиша совместной выставки Валентины Кропивницкой, Оскара Рабина и Александра Рабина, прошедшей в г. Гох в ФРГ в феврале—марте 1984 г.



Афиша совместной выставки Оскара Рабина, Владимира Немухина и Леонида Пинчевского, прошедшей в Париже в марте—апреле 1984 г.



Афиша совместной выставки Оскара Рабина и Александра Рабина, прошедшей в Париже в сентябре—октябре 1984 г.

FAMILIE RABIN
MOSKAU - PARIS

Valentina Kropivnitzkaja

Zeichnungen · Ölbilder

8. Mai 1987 bis 3. Juli 1987

Valentina Kropivnitzkaja · Oskar Rabin
Alexander Rabin

Öffnungszeiten:
Mittwochs 15-19 Uhr
und nach Vereinbarung

4030 Ratingen-Lintorf · Termühlenweg 5
Galerie
Dagmar Möhlmann
Telefon: 02102-33224

Während aller Schulferien
in NRW ist die
Galerie geschlossen

Termühlenweg 5 · 4030 Ratingen 4-Lintorf

Афиша совместной выставки Валентины Кропивницкой, Оскара Рабина и Александра Рабина, прошедшей в г. Ратинген в ФРГ в мае—июле 1987 г.

Одна из картин Оскара Рабина на афише групповой выставки русских художников, прошедшей в ФРГ в мае—июле 1989 г.

Я не согласен с Екатериной Бобринской, утверждающей, будто «Рабин писал барачные пригороды Москвы, потом новостройки, потом парижские улицы, но всегда оставалось ощущение, что это жизнь глухой окраины, нелюбимая и чужая»[197]. Отнюдь не чужая жизнь представлена на полотнах О.Я. Рабина, и невозможно назвать ее нелюбимой: эта была та

единственная жизнь, которую прожил художник, и на его полотнах нашлось место не только баракам, но и Триумфальной арке. Куда более точными мне представляются слова Николь Ламот, которая восхищалась «чудесной композицией “Монмартр”, выполненной в сероватом колорите с грустными домами и потрескавшимися стенами, излучающими теплый, печальный свет», и отмечала, что «художник сумел уловить и передать на полотне очарование этого старинного парижского квартала»[198]. И даже создав яркие полотна, запечатлевшие Монмартр, где О.Я. Рабин и В.Е. Кропивницкая жили в первой половине 1980-х годов, художник оставался для местного истеблишмента «чужим».

В такой ситуации оказался не только О.Я. Рабин: практически никому из эмигрировавших во Францию российских художников, среди которых такие «звезды» как Олег Целков, Владимир Янкилевский, Михаил Шемякин, ныне покойный Михаил Александрович Рогинский и др., не удалось стать «своим» во французских музейно-художественных кругах. Из всех советских/российских художников-эмигрантов персональной выставки в Центре современного искусства им. Помпиду удостоились только Илья Иосифович Кабаков (однако сам он не жил и не живет во Франции) и Эрик Владимирович Булатов. Выставки на других площадках прошли у Бориса Абрамовича Заборова, который уехал из СССР в 1981 году, будучи менее известным, чем все перечисленные выше живописцы. «Французское общество не только русских, но и вообще мало кого принимает, – говорил Э.А. Штейнберг, долго живший в Париже с 1991 года. – Русские художники не были готовы к встрече с Европой и с этим жестким, закрытым миром»[199].

Но надежды и ожидания были другими. «Париж всегда был удивительным городом. Кто бы в этот город ни приезжал, всегда мог найти в нем свое место, очертить его и устроить свой мир. Посмотрите, во французском искусстве половина – не французы», – справедливо подмечал Оскар Рабин[200]. Из художников так называемой «Парижской школы», большинство из которых, как и О.Я. Рабин, были выходцами из Восточной и Центральной Европы еврейского происхождения, почти никто не попал в канон французского искусства при жизни, а, скажем, Хаим Сутин (1893—1943) стал известным и выбился из нищеты только благодаря тому, что в 1923 году большое количество его работ приобрел прибывший из США коллекционер Альберт Барнс (1872—1951); в Париже первая выставка Сутина прошла только в 1927 году в одной из галерей, а прижизненных персональных выставок во французских музеях у него не было; их не было и у Амедео Модильяни.

Выдающиеся художники «русского Парижа» Оскар Рабин, Владимир Янкилевский и Олег Целков на фоне экспозиции работ О.Я. Рабина, 2010 г. *Фото Владимира Сычева*

Персональные выставки Оскара Рабина или совместные с супругой и сыном организовывались в галереях Франции, США, Англии, Швейцарии, Австрии, Норвегии и Люксембурга, но только в России они проходили в государственных музеях. За все годы пребывания О.Я. Рабина во Франции ее государственный музейный фонд приобрел лишь одну его работу, и это случилось только в 2009 году. Во французском искусстве XX века роль эмигрантов действительно была высока. Путь выдающихся художников к славе был нелегким, а из тех, кто впервые оказался во Франции в пятидесятилетнем возрасте, получить признание почти никому не удалось.

«Со своим миром, со своей эстетикой я совершенно не вписываюсь в те тенденции и процессы, которые доминируют в музеях и галереях современного искусства», – говорил мне Оскар Рабин, когда летним утром мы сидели на лавочке напротив Центра Помпиду[201]. Я помнил о том, что он сказал Юрию Коваленко, и больно думать, что О.Я. Рабин прав, даже если его слова звучат жестко: «Сейчас нет никаких табу, но существует настоящая интеллектуальная диктатура. В мире доминируют сто художников – везде одни и те же. И никто с ними не полезет в драку. Во времена СССР люди боялись сказать что-нибудь плохое о советской власти, а сейчас то же самое – в актуальном искусстве. На выставках я вижу, что люди тихонько что-то друг

другу говорят по поводу экспозиции, но вслух повторить не решаются. Попробуй скажи, что тебе она не нравится. С тобой даже спорить никто не станет, но обольют презрением»[202]. В другом интервью он высказался не столь резко, но выразил ту же позицию: «Ну все же назвать это буквально диктатурой нечестно, но и равенства возможностей в искусстве, в культуре, конечно, совершенно никакого… По всему миру сотни дворцов, как Центр Помпиду, наполненных примерно одними и теми же картинами, скульптурами одних и тех же авторов. Есть от ста до двухсот фамилий, которые повторяются во всем мире практически без каких-то национальных признаков искусства, без персонального видения. Одно из, так сказать, правил – как можно меньше проявлять личного, индивидуального»[203].

В неопубликованном тексте, написанном в 1996 году, Оскар Рабин отмечал, что «“современное” [он брал это слово в кавычки] искусство, достигнув своей вершины, остановилось, затопталось на месте и судорожно стало выжимать из уже выжатых идей вымученные остатки или еще хуже – пытаясь логически (по оруэлловской логике) довести до конца идеи начала [XX] века. Искусство, во всяком случае то, которое называет себя “современным”, оказалось в “застое”, со всеми признаками творческого бессилия, который мы вежливо называем “кризисом”»[204]. Будучи диссидентом, который вынужден был покинуть Советский Союз, О.Я. Рабин менее всего рассчитывал оказаться инакомыслящим по отношению к музейно-художественной жизни Запада, однако случилось именно так: «Кураторы вообще воспринимают выставки как свое детище, это “их” выставки, а мы, художники, для них только камни, из которых они строят свои здания. Раньше кураторы работали ради художников, а сегодня кураторы подчиняют себе выставочные пространства, используя в них художников по своему усмотрению для реализации своих замыслов», – с горечью и неприятием говорил он мне[205]. Так чувствует себя не только О.Я. Рабин; похожие мысли высказывал, например, и Эрик Булатов: «Когда искусство стало непонятным широким массам, возникла потребность в толмачах – посредниках между искусством и зрителями. Но они, вместо того чтобы выполнять свою посредническую миссию, возомнили себя хозяевами и стали командовать. Скверное это дело»[206]. Современные векторы развития музейно-выставочных институций направлены на привлечение кураторов и арт-критиков, на биеннале же большинство выставок представлено в виде кураторских тематических проектов, а не монографических экспозиций того или иного автора. Для художников, стремящихся к прямому

диалогу со зрителем, такая ситуация неудобна, но едва ли она изменится в обозримом будущем.

Во-вторых, тяжелой стала утрата привычного круга общения, который нечем было заменить. Оказавшись в эмиграции, В.Е. Кропивницкая и О.Я. Рабин лишились своей среды и возможности быть вместе с дорогими и близкими людьми, прежде всего – с дочерью Катей и с Надеждой Эльской.

«Мы вообще с женой предпочитаем проводить время вдвоем, – рассказывал Оскар Рабин Юрию Коваленко. – Постепенно друзей и знакомых становится все меньше. Да и в гости мы редко ходим, к себе мало кого приглашаем, дни рождения и праздники справляем только вдвоем. Мы люди не контактные»[207].

Так жили и остальные. «Мне очень повезло в семейной жизни, и мы с женой живем душа в душу уже много лет. Нам хватает общения друг с другом. Я со многими встречаюсь, но ни с кем у меня нет по-настоящему близких отношений. Я дружу со своими холстами», – успокаивал себя другой русский парижанин Олег Целков[208], также не сумевший освоить французский язык. «В Москве я преподавал, ходил в театры, встречался с друзьями, а в Париже у меня нет никакого общения ни с кем, в том числе и с русскими художниками», – сокрушенно констатировал живший в Париже художник Михаил Рогинский[209]. Оскар Рабин, прочитав рукопись этой книги, отметил, что они с М.А. Рогинским – разные люди и он, несмотря на то что подобным образом эмигрировал из Москвы в Париж в 1978 году, не готов подписаться под словами своего коллеги. «Рогинскому было здесь плохо, но все же обобщать так не нужно», – указал Оскар Рабин[210]. Я бы согласился с этой критикой, если бы не созданный Рабиным в 1990 году «Эмигрантский натюрморт» (кстати, насколько я знаю, – единственное полотно художника, когда-либо размещенное на обложке аукционного каталога): старые домики без архитектурных излишеств, водка, селедка, четвертинка черного хлеба, пачка сигарет – и газета «Русская мысль» на переднем плане, с исправленной первой полосой – художник поместил в нее рубрику «Вести с родины», выделив крупными буквами слова «Вдоль по Питерской, по Тверской-Ямской» (фрагмент припева русской народной песни, ставшей широко известной в начале XX века в исполнении Федора Шаляпина). На этой картине, созданной О.Я. Рабиным после двенадцати лет пребывания в Париже, нам едва ли удастся уловить атмосферу благополучия или ощущение вновь обретенного дома.

Валентина Кропивницкая и Оскар Рабин в России, 1970-е годы. *Фото Владимира Сычева*

Мне кажется логичным предположение, что эти художники, имевшие возможность открыть своего рода «Российскую академию художеств в изгнании» (о чем, собственно, и мечтал А.Д. Глезер, создавший в 1976 году в Château du Moulin du Senlis в

Монжероне *Musée russe en exil*, Русский музей в изгнании), напротив, становились все более одинокими. Даже те, кто мог стать «своим кругом» для русских художников, оказавшихся хоть и в свободном мире, но на чужбине, таковым для них не стали, никакую группу эти люди не сформировали.

Во Франции отношения О.Я. Рабина и других представителей третьей волны эмиграции, среди которых велика доля этнических евреев, с русскими эмигрантами двух предшествующих волн не были простыми. Показательна графическая работа «Виза» 1997 года. В частности, на ней изображен первый лист еженедельника «Русская мысль», а над заголовком написано: «Газета издается в Париже с 1500 года». Трудно сказать, с какой целью художник, всегда внимательный к воспроизведению деталей, использовал столь саркастическую гиперболизацию: первый номер газеты «Русская мысль» вышел в Париже только в 1947 году. В 1500 году столица Франции находилась в Туре, и никаких газет, тем более на русском языке, тогда выходить не могло; первая же газета появилась в Европе лишь в 1605 году. Хотел ли О.Я. Рабин посмеяться над чрезмерной тягой «белой» эмиграции, стоявшей у истоков «Русской мысли», к традиционализму, к игре в монархические и дворянские титулы, когда монархия в России исчезла несколько десятилетий назад? К сожалению, художественные работы не способны ответить на все вопросы…

Проблемы возникали не только с «белой» эмиграцией и ее потомками, но и со «своими». Игорю Шелковскому, издававшему журнал «А—Я», приходилось работать над ним почти в одиночку, осваивая профессии редактора, художника-оформителя, фотографа, наборщика, корректора, переводчика, а также бухгалтера, курьера и агента по распространению. Он вспоминал, что от «трехтысячного тиража продавалось всего 10—15 процентов»[211], т.е. менее 500 экземпляров, хотя в первой половине 1980-х это было единственное периодическое издание о русском и эмигрантском неофициальном искусстве (преимущественно соц-арте и концептуализме), в котором все материалы переводились на английский и/или французский языки. Ни один французский или американский фонд, в которые обращался И.С. Шелковский с просьбой о помощи, не поддержал выпуск журнала «А—Я»[212].

Издав во Франции и США более тридцати книг, серии журналов «Третья волна» и «Стрелец» и организовав более сотни выставок, А.Д. Глезер с горечью констатировал: «Русская журнально-книжная деятельность на Западе … является абсолютно убыточной. Наша эмиграция, к сожалению, читает мало. Поэтому тиражи книг очень маленькие, причем основные

покупатели западные, в основном американские, университеты со славянскими кафедрами. … Из всех книг, которые мне удалось издать, лишь одна принесла смешную прибыль в семьсот долларов, остальные же, так же как и журналы и альманахи, были убыточными». Более того: «И выставочная деятельность за редким исключением никаких доходов тоже не приносила, а иногда даже заставляла расходовать собственные средства»[213]. Идеалист и подвижник, А.Д. Глезер бесконечно верил в художников, которых он считал своими единомышленниками. Истратив все, что у него было, он поселился в доме для пожилых людей во Франции и живет там на скромную пенсию. История российской культуры обязана Глезеру многим, но никто в прямом и в переносном смысле не возвратил ему долги, а все попытки организовать музей, экспонаты которого составила бы его коллекция, оказались тщетными.

«Повседневная жизнь художника на Западе не связана ни с геройством, ни с отречениями, в ней нет ни жертв, ни преследователей. В Москве я должен был в какой-то степени быть публичным человеком. Я заставлял себя писать петиции, воззвания, открытые письма, протестовать, требовать… Все это не имело ничего общего с моим призванием художника, но я чувствовал свою ответственность за общую борьбу за свободу творческого самовыражения. Моя борьба в СССР – это бунт художника, которому не давали заниматься своим искусством. Для меня в этом не было политики. Это была всего лишь моя жизнь и жизнь моих друзей, которые задыхались, как и я. Жизнь всех тех, кто хотел творить свободно, как и я. Их борьба становилась моей. И это заставило меня, человека застенчивого и робкого, выступать и бороться против советских властей. В России нам была жизненно необходима свобода информации, и я боролся за нее. На Западе эта свобода доступна каждому, и я пользуюсь ей, едва замечая ее. … Я больше не чувствую свою ответственность за кого бы то ни было, кроме себя самого. Я сам вдруг оказался в ситуации, что мне больше не нужно ничего защищать, кроме моего искусства, – но, как и все художники, я должен желать это не на словах, а на холсте. Я смог наконец отдалиться от всего, что не является в полном смысле искусством», – рассказывал О.Я. Рабин Клод Дей, только приехав во Францию[214]. «Я счастлив, что избавился от московской суеты, я ничем не люблю и не хочу руководить, мне это было совершенно несвойственно по характеру, судьба и история советская заставили меня этим заниматься, – говорил мне художник тридцать пять лет спустя. – Париж мне подарил возможность спокойно работать»[215]. Это признание не продиктовано

самовнушением: Оскар Рабин – человек несветский, но так устроен современный мир, что в нем невозможно стать влиятельным только благодаря своему творчеству; а когда об авторе неизвестно ничего, кроме произведений искусства, как в случае с художником Бэнкси, то его образ мифологизируется, что становится сильнейшим фактором влияния. Оскар Рабин не искатель баррикад, он оказывался среди них в силу того, что его непокорный характер не позволял ему отступать там, где, как он считал, можно бороться и побеждать. В советское время, особенно после «бульдозерной выставки», вокруг имени О.Я. Рабина возник героический ореол, сделавший его знаменитым, но в Париже ничего подобного не происходило.

В итоге общение было сведено к минимуму. «В старый Новый год Олег Целков обычно звал к себе всю нашу старую гвардию, – рассказывал О.Я. Рабин в другой раз. – Человек десять собиралось: Булатовы, Штейнберги, Заборов бывал…»[216] Кроме недавно скончавшегося Эдуарда Аркадьевича Штейнберга (1937—2012), все эти люди живы и теперь. Когда художники встречались в Москве, они разрабатывали совместные планы действий, и общее дело, даже при неизбежных ревности и зависти, объединяло всех, в Париже же каждый был сам за себя. Пламенная солидарность, которая связывала их в условиях преследований, стала ненужной в условиях эмиграции, и ее отсутствие обнажило существенные противоречия между художниками; наглядные этому подтверждения – желчно написанный мемуарный трехтомник участника «бульдозерной выставки» Валентина Воробьева, прожившего четверть века во Франции, обличительно-злые квазимемуары «Ткань лжи» Киры Сапгир, бывшей супруги Генриха Вениаминовича, сага Владимира Марамзина «Страна эмиграция».

В-третьих, *приходилось привыкать к утрате пространства, которое в значительной мере определяло тематику, стилистику и поэтику искусства О.Я. Рабина.* Как говорил он сам, «рисовать я могу лишь то, что сам пережил, прочувствовал. Для меня важны второй слой, подтекст, символизм»[217]. В другом интервью он пояснял: «Я привык рисовать не просто то, что я вижу, но все-таки чтобы был какой-то подтекст, второй, третий… Та же селедка – это не просто селедка, а самая популярная закуска к водке, с которой всегда вся жизнь народная происходила: и радость, и горе, и смерть, и жизнь. Ну и селедка тоже в этом принимала активное участие. А когда приехал в Париж, то, конечно, тут это оказалось просто рыбой, и не самая популярной. Найти здесь предметы, за которыми тоже стоял второй смысл, другой текст, очень сложно. Если я даже и находил такие предметы, то они не

мои, не пережитые мной. Я вроде как “турист с тросточкой”, как когда-то про Некрасова написали: пишущий о том, чего не понимает, подменяя смыслы, вроде как подглядел. Но так ничего не получается, просто не выйдет, не нарисуешь»[218]. «Мне не придет в голову написать картину, как во Франции во время беспорядков жгут машины, или же посвященную революции и гильотине, хотя, проходя по площади Согласия, я помню, что именно здесь были казнены Людовик XVI, Дантон и Робеспьер. Это – не пережито мной, об этом я писать не могу», – говорил мне Оскар Рабин[219]. Символизм О.Я. Рабина – это символизм последовательного социального реалиста, каждая работа которого является отражением глубоко прочувствованной грани обобщенного социального опыта. Эстетика Оскара Рабина непривычна для тех, кого принято называть «простыми людьми», и он понимал это: вспоминая о Софронцево, Рабин рассказывал, как деревенские жители приходили «поглядеть» на его работы: «Вряд ли они видели в них что-нибудь вразумительное и уж совсем не понимали, кому эта мазня может нравиться»[220]. Хотя «народу» не было близко его творчество, Оскар Рабин был художником подлинно народным, запечатлевшим на своих полотнах суть «культуры повседневности» своих современников; если и можно говорить о генотипе массовой повседневной культуры в послесталинской России, то именно О.Я. Рабин выразил ее в своих работах точнее и лучше, чем кто-либо другой.

Эмиграция сломала привычный ход жизни. «Я попал в совершенно иной мир, – объяснял Оскар Рабин. – В СССР я сам был советским, со всем плохим и хорошим. И это все я мог передать в картине. А там… Вот уже столько лет прошло, а я до сих пор все воспринимаю как-то со стороны. Умом и душой я понимаю: рая нет нигде. Когда мы идем по Парижу – это прекрасный город. И там мы видим, как все имущество старой, сгорбленной женщины помещается в колясочке, которую она украла в супермаркете. Там полно таких, кому негде спать и жить. Все бывает – и воровство, и насилие. Уж не говоря о социальных демонстрациях, весьма колоритных, надо сказать. Я сочувствую им, но как для художника это не моя тематика. Для меня это чужое. Франция, Париж, конечно, для русского всегда много значили, но для меня остается актуальным та Россия, тот Союз, где я вырос»[221]. Этот же мотив звучит в беседе с Галиной Аккерман, транслировавшейся по французскому радио на русском языке спустя 32 года после отъезда Рабина из Москвы: «Париж – это давно мой дом: уже больше тридцати лет я живу в Париже»[222]. Мне Оскар Рабин говорил, что Париж – его «вторая Родина», а в его французских работах «больше лирики»[223], что,

скорее всего, верно. И все же… «Конечно, у меня уже есть свой взгляд, свое отношение к Парижу, любовь к этому городу. То, что мне близко, то, что я могу как-то использовать в своих картинах. С другой стороны, конечно, это русский, даже советский взгляд на вещи, потому что я пятьдесят лет прожил в Советском Союзе. Я там родился и уехал, когда эта страна существовала и еще какое-то время, когда я здесь находился, – она все еще была. Поэтому понимаете: поздно. Менять все поздно, быть каким-то другим. Наверное, я уже раз и навсегда сложился, я ведь приехал сюда уже сложившимся человеком со своим мировоззрением. Самое главное в живописи я уже там нашел и сказал, поэтому в готовом виде сюда явился»[224].

«Я всю жизнь рисовал то, что меня окружает, то, что мне близко, то, что меня трогает, а здесь вдруг все как-то по-другому, – повторял Оскар Рабин в беседе с корреспондентом Российского информационного агентства «Новости». – Совершенно другой мир, другое настроение, все другое. Когда я жил в бараке и дальше, в Москве, я много картин рисовал с окнами вечерними зажженными, и получалось так, что за этими окнами был не просто декоративный огонек, горел свет, было ощущение той жизни, которая за этими окнами происходит, потому что это, в общем, и моя жизнь была. И даже такими простыми способами, как положить что-то где-то на подоконник, где-то приоткрыта занавеска, что-то чуть видно, и получалось настроение той жизни. Здесь я тоже, конечно, пробовал рисовать парижские окна, они очень живописные и, кажется, сами просятся на картину, нарисуй их, как они есть, и все будет хорошо. Оказалось, что эти окна слепые. Жизни за ними никакой не стояло, потому что я-то этой жизнью не жил, для меня все это чужое. Не знаю, удастся ли мне в моей жизни за эти окна заглянуть и почувствовать, как там люди живут. Жена мне говорила: ну ты же не просто пейзажист, у тебя всегда какой-то подтекст, какой-то смысл, какой-то рассказ, какие-то несколько предметов, казалось бы, сами по себе ничего не говорящие, в определенных сочетаниях все-таки рассказывали о жизни, о проблемах, которые были в России, а их там хватало по горло. Это создавало какую-то напряженность. Тут этой напряженности нет, или она не такая. Это не моя напряженность. У меня за окном бог знает что происходит, и театр, и демонстрации, политические митинги, все это буквально за окном, и тем не менее я за все время только одну маленькую картинку попробовал написать с демонстрации парижской. Нарисовал и понял, что не надо было это рисовать»[225].

В-четвертых, Оскар Рабин продавал свои картины

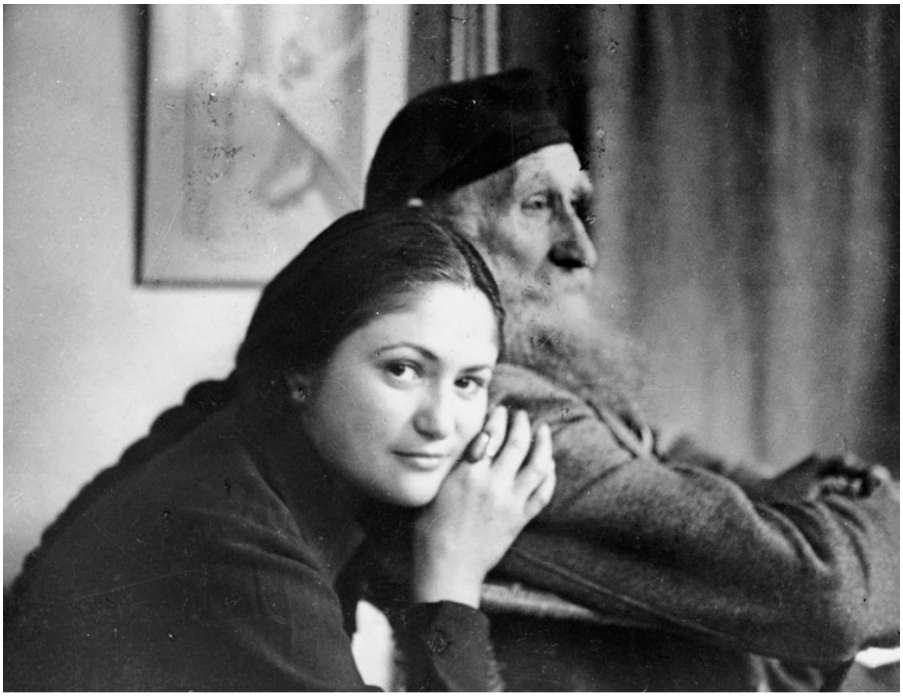
иностранцам, жившим и работавшим в России и потому интересовавшимся российским неподцензурным искусством. Во Франции необходимо было искать новых потенциальных покупателей, хотя те из них, кто приобретал его работы в Москве, покупали их и в Париже. В такой ситуации не было ничего удивительного, в том же положении находились и О.Н. Целков, и Э.В. Булатов, и И.И. Кабаков, и другие… Эдуард Аркадьевич Штейнберг (1937—2012), первая выставка которого в Париже состоялась в 1988 году, признавался, что его картинами в советское время интересовались в основном дипломаты, то же можно сказать о работах О.Я. Рабина и других художников второй волны нонконформистского искусства: «В этом “дипарте” я вижу большую несправедливость. С одной стороны, дипломаты их покупали, потому что, возможно, они им нравились, а с другой, это была их “работа” по размыванию идеологических устоев и прочих глупостей»[226]. Значительное количество работ О.Я. Рабина приобрела высоко ценившая его творчество и работавшая долгие годы в Москве французская журналистка Клод Дей, но после эмиграции художника она не купила ни одной его картины. (Проследить судьбу этих работ чрезвычайно трудно, ибо после кончины К. Дей ее дочь начала продавать эти полотна. К настоящему времени ушла из жизни и она.) Покупатели находились и в среде советской интеллигенции: среди них были как знаменитые люди (например, кардиолог Александр Мясников, врач-онколог Оскар Франкфурт или Евгений Евтушенко, регулярно покупавший работы Олега Целкова), так и те, чьи имена были известны лишь узкому кругу людей (фотограф Евгений Нутович интересовался работами Оскара Рабина, а доктор технических наук Виктор Тростников и Лев Ноль приобретали картины Эдуарда Штейнберга). Был Георгий Дионисович Костаки, покупавший полотна художников второй волны русского авангарда для своего собрания, в котором преобладали работы мастеров первой волны. Любители живописи поддерживали художников материально и напоминали им об их подлинной творческой значимости. В Париже таких поклонников не было, и приходилось заново выстраивать отношения с потенциальными покупателями.

В 1980-е же годы Дина Верни (урожденная Дина Яковлевна Айбиндер, 1919—2009), с которой О.Я. Рабин был знаком с января 1970 года, была одной из немногих, кто связывал московское прошлое художника с его парижским настоящим. Дина Яковлевна свободно говорила по-русски, имела большие связи не только в музейно-художественном мире, но и в политической сфере (на открытии инициированного ею Музея

Майоля был и президент Франции), руководила галереей и имела финансовые средства, отличалась прекрасным художественным вкусом и искренне любила неподцензурное русское искусство и его творцов. К сожалению, во всем Париже и Франции она такая была одна… Верни родилась в Кишиневе (в ту пору в составе Бессарабии, аннексированной Румынией) в семье музыкантов еврейского происхождения. В 1925 году они покинули Румынию и через Одессу, Варшаву и Берлин перебрались в Париж, где глава семейства устроился аккомпаниатором сеансов для немого кино. В Париже архитектор Жан-Клод Дондел, друг отца, познакомил пятнадцатилетнюю Дину со знаменитым скульптором Аристидом Майолем (1861—1944), и девушка стала его излюбленной моделью[227]. Он представлял ее в виде разнообразных ню в бронзе, мраморе и прочих материалах (композиции «Река», «Воздух», «Гармония» и множество других); скульптуры, для которых она позировала, продаются на аукционах за миллионы, а графические листы, на которых Дина запечатлена, – за сотни тысяч евро[228]. Верни позировала также Анри Матиссу, Пьеру Боннару и Раулю Дюфи, снималась в кино, выступала в эстрадном коллективе «Октябрь», училась в Сорбонне… В 1938 году она вышла замуж за начинающего кинооператора Сашу Верни (1919—2001), впоследствии снявшего такие шедевры мирового кинематографа, как «Хиросима, любовь моя», «Прошлым летом в Мариенбаде» и «Дневная красавица», а также восемь фильмов с режиссером Питером Гринуэем. В годы Второй мировой войны Дина Верни принимала участие в движении Сопротивления – сначала в Париже (где она была арестована французской полицией и освобождена при вмешательстве Майоля, который направил ее в Ниццу к Анри Матиссу), затем в Банюле, в имении Аристида Майоля, который укрывал ее во время оккупации. В тайне от Майоля Дина Верни осуществляла переправку беженцев через Пиренеи в Испанию, сотрудничая с марсельской подпольной группой американского журналиста Вариана Фрая (1907—1967)[229]. В сумерках Дина надевала броское ярко-красное платье и отправлялась на вокзал, где у бывших билетных касс встречала беженцев, которых затем отводила в горы по узким тропам, некогда открытым А. Майолем. Достигнув перевала, дальше она не шла, а показывала беженцам узкую дорожку вниз: до Коста-Бравы на территории Испании оставалось идти три километра. «Тропами Майоля» Верни провела и таким образом спасла от нацистов сотни людей, в том числе таких всемирно известных, как Артур Кестлер, Андре Бретон, Марсель Дюшан, Макс Эрнст, Лион Фейхтвангер и другие[230]. В 1943 году она была вновь арестована, на этот раз гестапо, и освобождена после шести

месяцев тюремного заключения после обращения А. Майоля с просьбой о ходатайстве к скульптору Арно Брекеру, которого любили многие нацистские бонзы. Отец же Дины Верни был депортирован и погиб в 1943 году в Освенциме.

27 сентября 1944 года А. Майоль погиб в автокатастрофе; почти все свое состояние и все свои произведения он завещал Дине. Она открыла галерею в Париже, которая пользовалась успехом у зрителей на протяжении нескольких десятилетий. В течение всей жизни она пропагандировала творчество А. Майоля; вершиной ее усилий стало открытие в Париже в 1995 году его музея. Дина Верни дружила с французскими сюрреалистами и с русскими художниками, жившими и работавшими в Париже, прежде всего с Сергеем Шаршуном (1888—1975) и Сергеем Поляковым (1906—1969). Она одна из первых, посетив Советский Союз в 1969 году, открыла для западных любителей искусства художников-нонконформистов, произведения которых покупала как в России, так и во Франции. Проведенная в 1973 году в ее парижской галерее групповая выставка работ художников второй волны русского нонконформистского искусства (на ней были представлены и работы О.Я. Рабина) стала первой подобной экспозицией во Франции. Когда в 1979 году скульптор Игорь Сергеевич Шелковский инициировал издание журнала «А—Я», посвященного русскому неподцензурному искусству, (всего вышло восемь номеров, среди них один – о литературе), поддержка Дины Верни позволила этому проекту быть реализованным: она оплатила издание второго, третьего и пятого номеров журнала[231]. Дина Яковлевна выставляла работы Оскара Рабина, Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Владимира Янкилевского и других художников.



Аристид Майоль и Дина Верни, 1944 г.

Дина Верни, 1999 г.

Высоко ценя творчество О.Я. Рабина, Дина Верни выкупила у Эрика Эсторика хранившиеся у него с 1960-х годов работы художника, которых было более двадцати. При этом Рабин-«москвич» интересовал ее больше, чем Рабин-«парижанин»: приобретя у Э. Эсторика целое собрание работ, созданных в 1960-

е годы, в 1972 году она купила у художника второй вариант «Паспорта», написанного специально по ее заказу, но за все годы эмиграции О.Я. Рабина она не приобрела у него ни одной картины[232]. Уже после кончины Дины Верни, осенью 2010 года, в основанной ею галерее была организована персональная выставка Оскара Рабина, которая включала только графические работы. Насколько мне известно, из 23 картин О.Я. Рабина, находившихся в собственности Д.Я. Верни, восемь были лично ею переданы в Музей Майоля, но, к сожалению, они не вошли в основной выставочный фонд и хранятся в запасниках[233]. Проследить судьбу остальных полотен непросто, но некоторые работы, находящиеся теперь в коллекции Игоря Цуканова, в том числе экспонировавшееся в Мультимедиа арт-музее знаменитое полотно «Русский поп-арт № 3», на котором бутылка водки и селедка запечатлены на кресте, изображенном на фоне московских новостроек, взяты именно оттуда.

Дина Верни была не единственным человеком, собравшим коллекцию работ Оскара Рабина советского периода и не проявившим инетереса к его картинами времен эмиграции. Так же поступил профессор Мэрилендского университета Нортон Додж (1927—2011), неоднократно посещавший СССР и считавшийся в США специалистом по советской экономике. Большую часть работ О.Я. Рабина Н. Додж также приобрел у Э. Эсторика и лишь одну картину – у самого художника в Москве. Коллекция Н. Доджа была подарена в середине 1990-х годов Рутгерскому университету, где она находится по сей день и постоянно выставляется в Художественном музее имени Джейн Вурхис Зиммерли; это собрание включает некоторые из наиболее ярких произведений Оскара Рабина. К сожалению, за время пребывания художника в эмиграции Нортон Додж не купил у него ни одной работы[234].

В самом конце 1990-х годов О.Я. Рабину довелось встретить людей, которые на долгие годы стали поклонниками и пропагандистами его творчества. Об Оскаре Рабине и других художниках, эмигрировавших во Францию из СССР, Марку Ивасилевичу и его супруге Мишель Хайем рассказал Э.А. Штейнберг, чьи работы привлекли их внимание[235]. С Э.А. Штейнбергом они не сотрудничали[236], а вот О.Я. Рабин стал для них значимым живописцем – целый ряд его персональных выставок был организован при их непосредственном участии как в России, так и во Франции; они же координировали издание нескольких альбомов и книг о нем. Изначально у них не было выставочного пространства в Париже; свою галерею Мишель Хайем открыла только спустя несколько лет, и с тех пор в ней

постоянно экспонируется одна из работ О.Я. Рабина. Эта интеллигентная и деликатная парижанка с разносторонними художественными интересами, никогда не жившая ни в Советском Союзе, ни в какой-либо стране, возникшей после его распада, и выучившая русский язык, полюбила творчество О.Я. Рабина.

Профессор Нортон Додж, 2002 г.

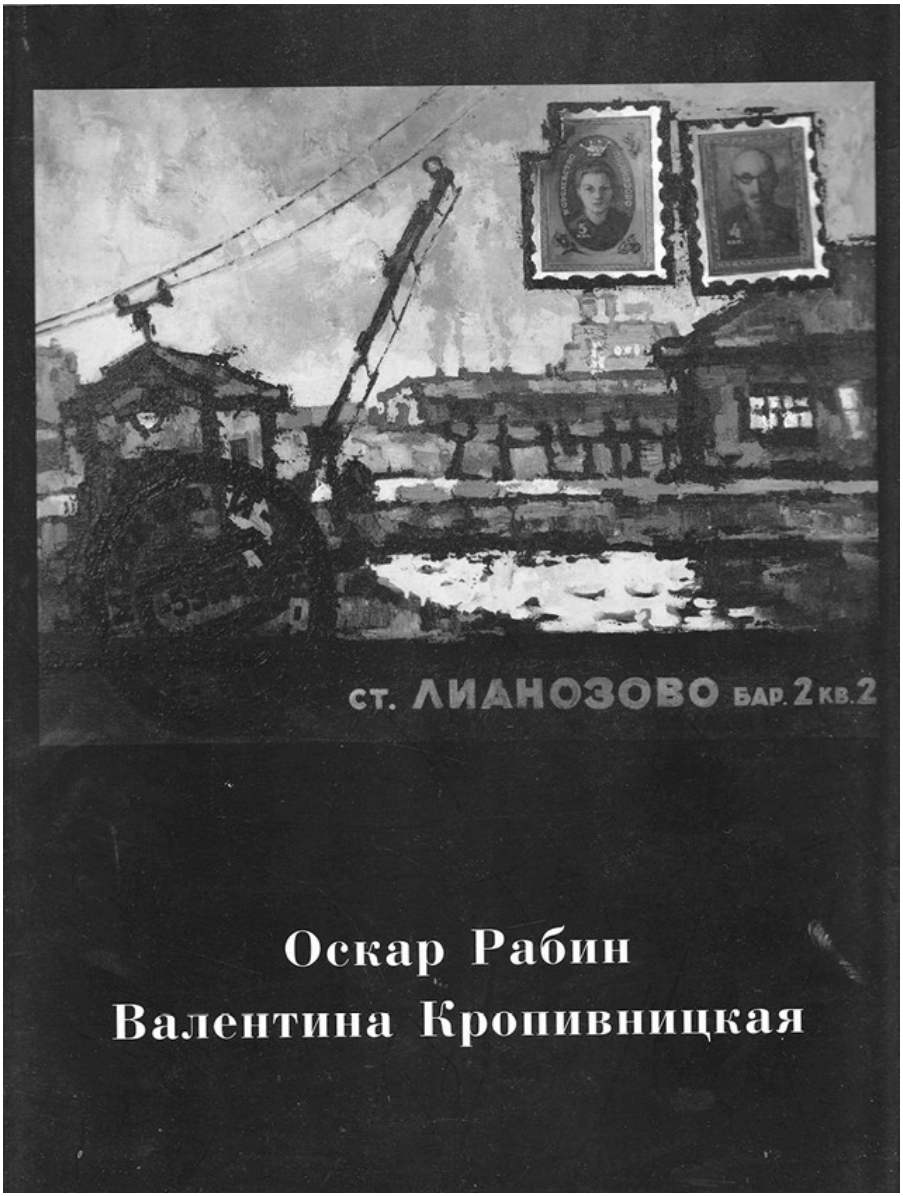
До этой встречи О.Я. Рабин не взаимодействовал ни с кем из галеристов на постоянной основе, а возможности А.Д. Глезера выставлять и продавать работы были исчерпаны. Хотя стоит упомянуть тот факт, что первая книга о художнике, написанная известным петербургским искусствоведом, специалистом по

французской живописи М.Ю. Германом, была издана в 1992 году именно А.Д. Глезером. «Галереи никогда не было и нет, никаких контрактов у меня ни с кем не было», – подчеркивал Оскар Рабин[237].

Дина Верни была чрезвычайно ревнива по отношению к деятельности, которую вел Александр Глезер: в то время как она планировала бросить все силы на продвижение четырех любимых художников (Оскара Рабина, Ильи Кабакова, Эрика Булатова и Владимира Янкилевского), воспринимая их как ведущих представителей советского нонконформистского искусства, А.Д. Глезер организовывал множество выставок, на которых экспонировались произведения прочих художников, что, как считала Дина Яковлевна, рассредоточивало внимание малочисленной публики и осложняло продвижение «звезд»[238]. В итоге между А.Д. Глезером и Д.Я. Верни возникла вражда, и лишь в 1993 году, на первой в России музейной экспозиции Оскара Рабина, прошедшей в Русском музее, были представлены произведения художника из собраний обоих его коллекционеров: 23 картины, приобретенные Диной Верни (она сама приехала тогда в Санкт-Петербург), и пять полотен из собрания Александра Глезера[239]. Стоит упомянуть, что и Александр Давидович, и Дина Яковлевна были сильными личностями, желавшими руководить всем, в чем принимали участие, – с теми же, кто не был готов подчиняться их воле, они расставались. Так, Дина Верни порвала отношения и с Михаилом Шемякиным (кому она, используя свои связи, помогла эмигрировать во Францию), и с Лидией Мастерковой (каталоги ее выставки она выбросила в помойку)[240], Александр Глезер же не нашел ничего более подходящего, как распространять слухи о том, будто журнал «А—Я» (бывший отчасти конкурентом выпускавшихся самим А.Д. Глезером журналов «Третья волна» и «Стрелец») сотрудничает с Игорем Шелковским по заданию КГБ, о чем последнему с недоумением рассказывали Виктор Некрасов и Вадим Делоне[241]. В ситуации взаимного недоверия, ссор и обид Оскару Рабину, как и остальным, было сложно жить и работать.

Художник имеет мало времени для занятий рекламой и продажи своих работ, что свойственно и О.Я. Рабину – человеку своенравному, но деликатному, так и не привыкшему к тому, что ему больше не нужно думать о цене холста и красок. Впрочем, холсты, в изобилии продающиеся в магазине в нескольких минутах ходьбы от его дома, художник продолжает покупать в пригороде Парижа. О.Я. Рабин рассказывает, что здесь же покупает холсты и Э.В. Булатов, и другие художники, и дело не только в том, что там холсты стоят вдвое дешевле. Все дело в

качестве обслуживания и возможности выбора: там подбирают нужные по фактуре холсты и предлагают соответствующие по размеру подрамники[242]. В середине 2000-х О.Я. Рабин рассказывал: «Мои работы покупаются на случайных выставках. Да и выставки были нечасто. Но тем не менее последние 27 лет я живу только на свои картины. Иных доходов у меня нет»[243]. В подобной ситуации оказались и другие художники: так, Владимир Борисович Янкилевский, живущий в Париже с 1992 года, признавался, что зрители и покупатели для его работ найдутся везде, но «слово “повсюду” определяет географию, но не количество почитателей и покупателей – их довольно мало, и это связано не со страной, а с кругом культурных интересов этих людей»[244]. Эти слова применимы едва ли не ко всем российским художникам-нонконформистам, которым крайне сложно налаживать контакты с западными платежеспособными покупателями. Многообещающие в конце 1980-х годов попытки Александра Глезера и Эдуарда Нахамкина организовать во Франции и в США музеи современного русского искусства оказались безуспешными: ни в Монжероне, ни в Нью-Йорке не удалось создать такой музей. В настоящее время живопись и графика О.Я. Рабина на аукционных продажах нередко представлена произведениями из коллекций А.Д. Глезера и Э. Нахамкина: так, в феврале 2013 года аукционный дом Gene Shapiro продал графические работы «Распятие с волками» 2000 года и «Волки и деньги» 2010 года, подаренные художником А.Д. Глезеру, а в ноябре 2013 года на Christie’s были выставлены на продажу картины «Натюрморт с бутылкой скипидара» 1982 года и «Улица в Нью-Йорке» 1987 года из собрания Э. Нахамкина…

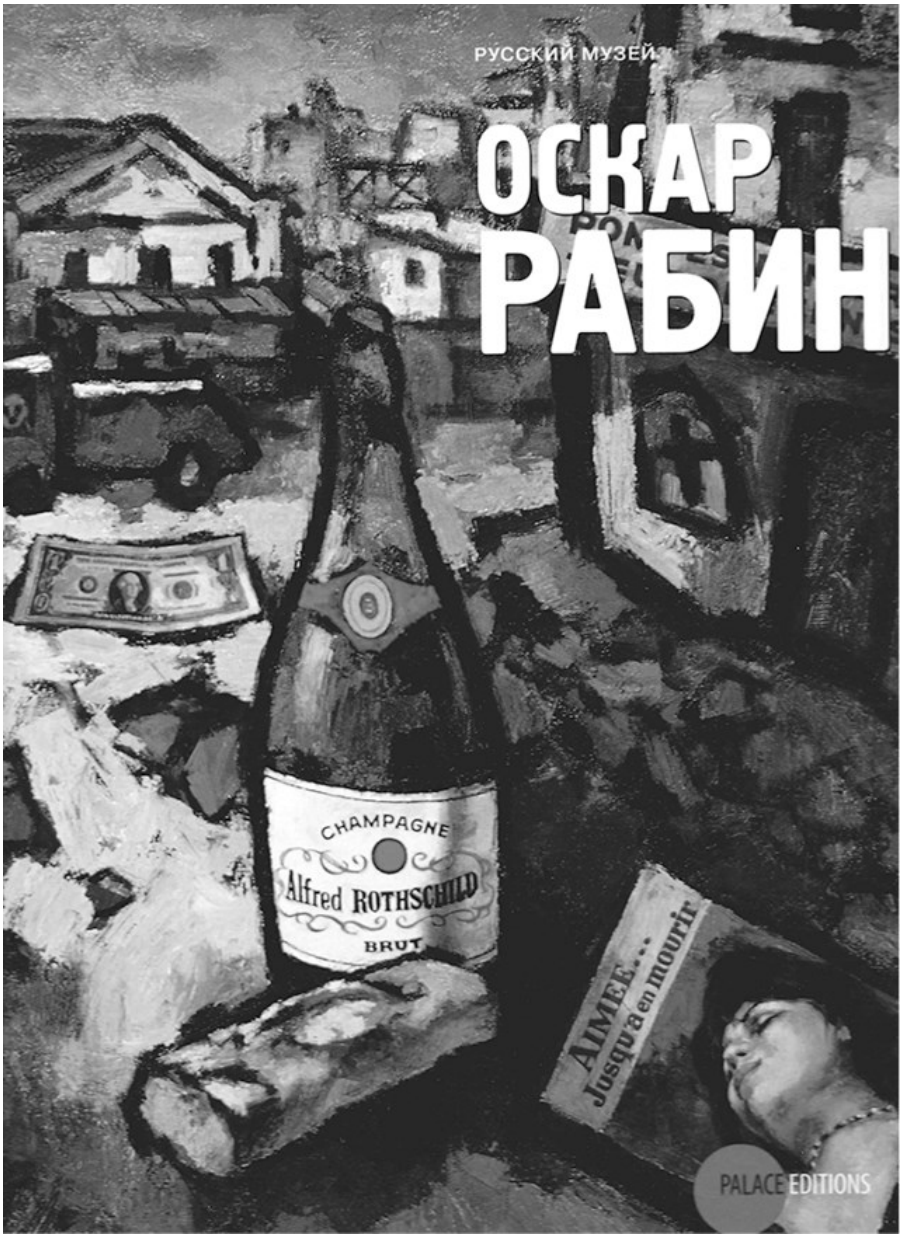


Альбом-каталог выставки Оскара Рабина и Валентины Кропивницкой в Русском музее (Санкт-Петербург, 1993). На обложке – репродукция картины О.Я. Рабина «Королевство Лианозово», 1962 г.

Со второй половины 1990-х годов ситуация изменилась в лучшую сторону – картины художников второй волны русского нон-конформистского искусства стали покупаться состоятельными российскими бизнесменами, конкурирующими друг с другом на аукционах с разной степенью интенсивности (вследствие чего цены на работы то резко увеличивались, то

беспричинно опускались). В постсоветские годы представительные подборки работ Оскара Рабина приобрели две супружеские пары коллекционеров: Игорь и Наталья Цукановы и Тамаз и Ивета Манашеровы. Некоторые знаменитые полотна оказались в коллекциях Виктора Бондаренко, Марка Курцера, Леонида Лебедева, Владимира и Екатерины Семенихиных и других, а несколько десятков листов графики 1960-х годов собрал Александр Кроник, в августе 2013 года организовавший отдельную выставку этих работ в московском Мультимедиа арт-музее. В 2000-е годы усилиями супругов Ивасилевичей при поддержке семьи Манашеровых было издано несколько альбомов, освещающих различные периоды творчества О.Я. Рабина; два наиболее крупных альбома были выпущены в 2007 и 2008 годах на русском и английском языках издательством Palace Editions в рамках серии книг, издаваемой им в содружестве с Русским музеем в Санкт-Петербурге (второй из этих альбомов стал каталогом большой монографической выставки, проведенной в Третьяковской галерее).

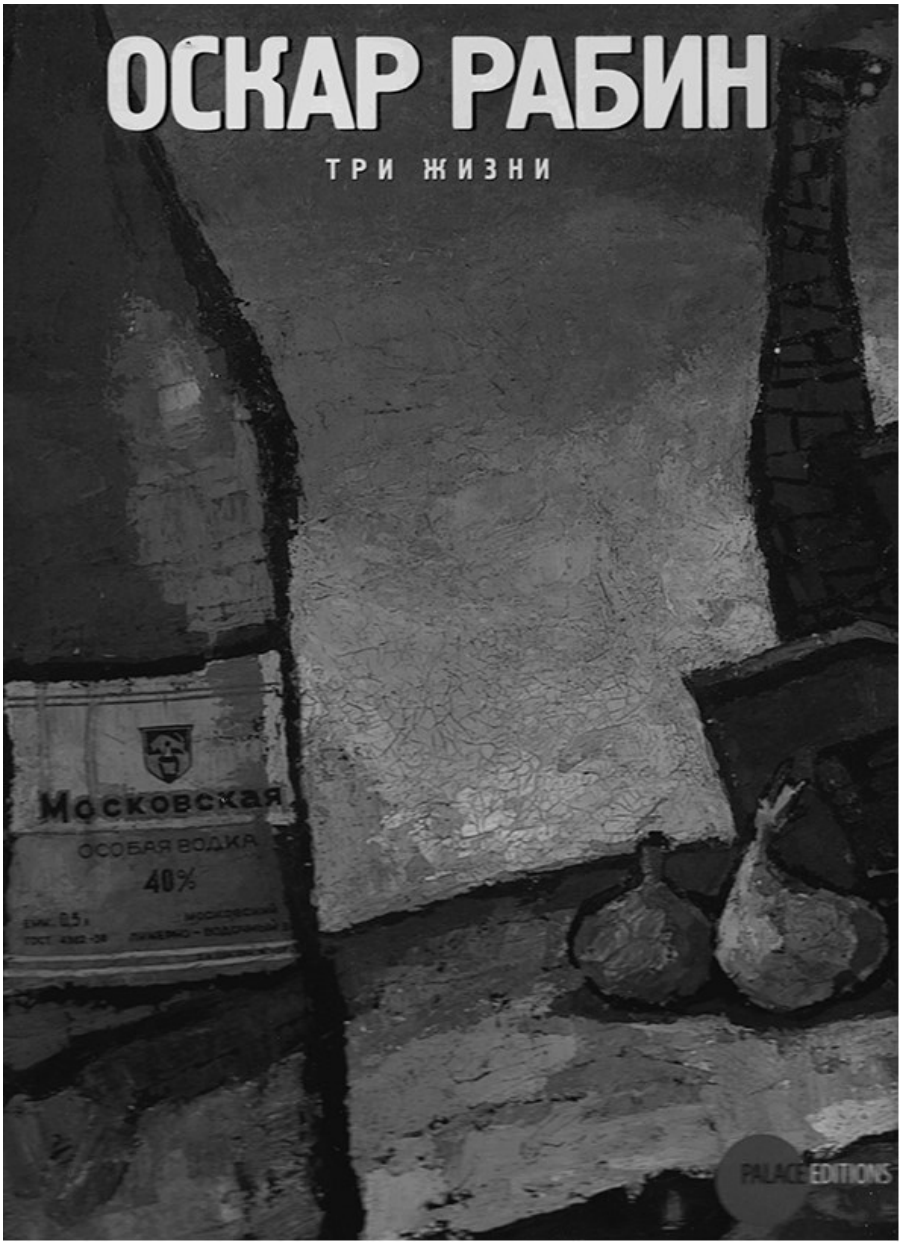
Оскар Рабин на обложке журнала «Русский курьер» за март 1993 г.



Альбом «Оскар Рабин», выпущенный Русским музеем (Санкт-Петербург, 2007). На обложке – фрагмент картины О.Я. Рабина «Pompes Funebres с шампанским Rothschild», 2004 г.

Однако не стоит забывать о двух важных аспектах. Во-первых, все работы, проданные на аукционах по высоким ценам, были выставлены коллекционерами, ни одна из этих картин не продавалась самим автором, и поэтому крупные суммы, указанные в аукционных пресс-релизах (а каждая из картин «Город и луна» 1959 года и «Бани» 1966 года ушла на торгах в

2007—2008 годах более чем за триста тысяч долларов), были выплачены отнюдь не художнику. Во-вторых, к тому времени, когда картины стали пользоваться спросом, О.Я. Рабин находился в Париже уже тридцать лет!.. Особенно трудными в этой связи были 1980-е годы, когда покупателей из СССР быть не могло, а западные дипломаты и журналисты, интересовавшиеся «другим русским искусством», приобретали произведения живописи исключительно в России.



Альбом «Оскар Рабин. Три жизни», выпущенный к персональной выставке в Третьяковской галерее (Москва, 2008). На обложке – фрагмент картины О.Я. Рабина «Бутылки и завод», 1959 г.

Во вневыставочный период работы О.Я. Рабина увидеть достаточно сложно, если только вы не приглашены домой к самому художнику или не собираете его произведения: в постоянных экспозициях Третьяковской галереи представлены три работы («Один рубль № 3» 1967 года, «Луна и череп» 1973 года и «Виза на кладбище» 2006 года), Московского музея современного искусства – одна («Натюрморт с сумкой» 1989 года), Русского музея в Санкт-Петербурге – также одна («Автопортрет с женой» 1992 года), в созданном Асланом Чехоевым на Васильевском острове «Новом музее» – две («База № 50» 1962 года и «Сельская жизнь» 1973 года). В Музее неофициального искусства 1950—1970-х годов, находящемся при Российском государственном гуманитарном университете и созданном на основании коллекции Л.П. Талочкина, представлены две работы О.Я. Рабина: «Оптимистический пейзаж» 1959 года и «Пьяная кукла» 1972 года. Когда в Москве был открыт Музей актуального искусства Art4.ru, то в его фондах можно было увидеть три работы О.Я. Рабина: «Храм Флора и Лавра» 1964 года, «Вестник» 1997 года и «Деньги» 2001 года. Кроме этого, версия «Паспорта», созданная в 1972 году, иногда экспонируется в Фонде Дины Верни в Музее Майоля в Париже, а некоторые картины из собрания Нортона Доджа (из огромной коллекции которого, включающей тысячи полотен разных авторов, экспонируется всего 126 работ) – в музее Зиммерли в Нью-Брансуике в Нью-Джерси. Вот и все из примерно полутора тысяч работ, созданных выдающимся художником за более чем полвека творческой деятельности!.. Совершенно необходима организация обширной музейной экспозиции, освещающей историю второй волны русского нонконформистского искусства, в которой под работы Оскара Рабина был бы отдан отдельный зал. К сожалению, открытие такой выставки пока не планируется. К настоящему времени в России и во Франции изданы альбомы, позволяющие составить адекватное представление о живописных (и в меньшей мере – графических) работах О.Я. Рабина. Однако никакие альбомы не заменят созерцания подлинных полотен, которые остаются недоступными для любителей искусства.

Будучи в 1978 году лишенным советского гражданства, Оскар Рабин не подозревал, что когда-нибудь снова сможет оказаться на родине. Спустя двенадцать лет, в 1990 году, гражданство было ему возвращено[245], хотя лично он не был информирован об этом.

«В одной из российских газет появилась статья, в которой сообщалось о несправедливости в адрес некоторых деятелей культуры; там мелким петитом в числе прочих значилось и мое имя. Говорилось, что указы, лишавшие этих людей гражданства, отменяются; нам прислали эту газету в Париж – если бы я ее не видел, я бы и не знал об этом. Официально никто тогда ничего не объявил, и никаких действий за этим не последовало», – рассказывал художник[246]. В Россию же Оскар Рабин и Валентина Кропивницкая впервые после долгого перерыва прилетели лишь в 1993 году, в связи с проведением выставки их работ в Русском музее. Пробыв всего два дня в Петербурге, они поехали в Москву, где провели две недели. «Валя месяца два-три не могла прийти в себя. Мы пятнадцать лет жили во Франции и привыкли к мысли, что не увидим наших родных, пока советская власть. И тут все перевернулось. Жена месяца два-три не понимала – на каком свете живем? Вроде любит Париж, а вроде уже и не любит. Но потом все встало на свои места, жизнь берет свое», – вспоминал О.Я. Рабин[247].

«Дом у человека по-настоящему – один. Настоящий, подлинный дом. Мне хорошо в Париже, работается хорошо, и жить хорошо, спокойно. То, о чем я всю жизнь мечтал, когда я жил в России пятьдесят лет, о том, чтобы у меня были такие условия, как это у меня случилось здесь. Я спокойно работаю, рисую, как я хочу, никто мне ничего не указывает. Кроме того, имею возможность показать свои работы и жить на средства от моих работ. Собственно, то, о чем я мечтал всю жизнь там, в Советском Союзе, но там это мне, как правило, не удавалось», – признавался Оскар Рабин Галине Аккерман[248]. В Париже художнику удается придерживаться такого образа жизни прежде всего благодаря вниманию к его работам со стороны покупателей и ценителей искусства, заработавших состояние в постсоветской Москве. Живопись О.Я. Рабина высоко оценивается ведущими искусствоведами: он избран почетным членом Российской академии художеств и признан классиком российского искусства.

Оскар Рабин и Валентина Кропивницкая в Москве, 2008 г. Фото из архива Оскара Рабина

Александр Авдеев, будучи российским послом во Франции (позднее он стал министром культуры), привез Оскару Рабину и Валентине Кропивницкой новые российские паспорта. Вручая их,

он удивлялся: «Ведь гражданство вам вернули в 1990 году, как же у вас нет паспортов?!» «Как-как, ну вот нет, – рассказывал мне Оскар Рабин. – Указ о возвращении гражданства опубликовали, а паспорта никто не прислал – а мы и не просили. Как-то была у меня в гостях француженка, зовут ее Шарлотт Валигора [автор статьи о творчестве О.Я. Рабина в альбоме «Три жизни», изданном под эгидой Русского музея в 2008 году], и слова за слово, обсуждая мой “Паспорт”, единственную мою работу, когда-то экспонировавшуюся в Центре Помпиду, я сказал ей, что вообще советский паспорт у меня есть только на картине. Она очень удивилась и начала действовать, написав почему-то письмо президенту Франции Жаку Шираку. Там, получив такое письмо, видимо, удивились еще больше, а оттуда, уж не знаю как, оно поступило в посольство России во Франции»[249]. «И вот как-то посол Авдеев приезжает ко мне вроде бы картинки посмотреть. А начинает с другого: “Официальная часть – сперва… В общем, мы предлагаем вам или российский паспорт, или постоянную визу”. Я выбрал паспорт. С меня попросили только три фотографии. Анкету даже сам консул за меня заполнил»[250]. «Это было важно для самосознания – я больше не иностранец», – объяснял Оскар Рабин мотивы принятого им решения[251]. За двадцать постсоветских лет Рабин и Кропивницкая побывали в России пять раз, но в каждый приезд задерживались здесь не более двух недель подряд. Как бы ни было сложно воспринимать Францию в качестве «своей» страны, новая постсоветская Москва стала для них не менее чужой и далекой… Душой Оскар Яковлевич остался там, куда съездить уже нельзя: нет ни Лианозово, ни Софронцева, ни дорогих людей, с которыми в памяти сердца навсегда сопряжены эти места: сына Саши, Евгения Рухина, Надежды Эльской…

Уход из жизни Валентины Евгеньевны положил конец поездкам Оскара Рабина в Москву; в одиночестве он не желает там бывать, отговариваясь от редко получаемых приглашений то возрастом, то погодой, то иными сиюминутными причинами. Лондонскую галерею Saatchi, где проходила ретроспективная выставка художников-нонконформистов, организованная Игорем Цукановым, Оскар Рабин посетил в ноябре 2012 года. Поскольку ему не с кем в памяти делить Лондон, то туда можно съездить и одному; в Лондон, но не в Москву, их с Валей навсегда общую.

Вероятно, трагический уход из жизни сына Саши в Париже, а спустя четырнадцать лет – Валентины Кропивницкой, окончательно превратили Оскара Рабина в парижанина. В Москве ему нечего и некого искать, а его искусство – неотъемлемая часть как российского художественного канона, так и движения

сопротивления. Место О.Я. Рабина в истории культуры и общественной мысли непоколебимо, и теперь это навсегда.

ЭПИЛОГ

Оскару Рабину выпала крайне непростая, но долгая жизнь, вместившая многое. На несколько десятилетий пережив то время, к которому его относят искусствоведы в многочисленных книгах, художник сохранил его в себе, будучи верным эстетическому кредо, сформулированному еще на рубеже 1950—1960-х годов. О.Я. Рабину, как и О.Н. Целкову, еще одному «русскому парижанину», иногда приходится слышать критические замечания в свой адрес в связи с тем, что его живопись не идет в ногу со временем. «Рисовать я буду всегда и как всегда, не задумываясь об “актуальности” своего творчества, – отвечает на это Оскар Рабин. – Ничего не делать я не способен, измениться в угоду времени – не могу. Я не обижаюсь, когда мне говорят, что я всю жизнь пишу одну картину. Это именно так. Я пишу свой портрет на фоне страны. Эта картина – единственное, что я могу сделать в жизни прилично. Пытался менять эстетику – плохо получается»[252]. «У меня тональность такая, а почему – не знаю, – отвечал он в интервью на те же упреки искусствоведу Фаине Балаховской. – Бесполезно спрашивать драматического актера, почему он играет в драмах, а не комедиях. У него такие роли, у других – другие»[253]. «Кому что дано: кто тенором поет, кто басом. Меня еще в России спрашивали: “Почему у вас картины такие грустные?” – вспоминал Оскар Рабин в беседе с искусствоведом и арт-куратором Андреем Ерофеевым. – А я отвечал: “А тому, у кого картины веселые, вы задаете вопрос, почему у вас картины не грустные? Вы же не требуете от оперетты, чтобы она была трагедийной. Такой у меня диапазон”»[254]. «У меня были приятели, которые писали лирическую абстракцию в этой же обстановке абсолютного политического террора, преследований. Просто у них другой душевный строй, художественный мир», – говорил Оскар Рабин, отвечая на эту претензию в очередной раз[255]. В беседе с А.В. Ерофеевым он добавил: «Я приведу пример замечательного русского художника Левитана. Левитан мог писать Россию так, как никто до сих пор не может. Но у него преобладал такой лирический, грустный оттенок, и радостную, сверкающую природу Крыма он совершенно не мог написать»[256]. Рабин тоже не изображает радостную и сверкающую природу, но в русском искусстве не было и нет художника, чьи работы вызывали бы столь щемящее чувство ностальгии по утраченному, о котором нет поводов сожалеть. Во французском искусстве первой половины XX века были художники такие, как Альбер Марке (1875—1947) и Морис Утрилло (1883—1955), создавшие

галерею для работ, запечатлевших грустный лиризм обыденной городской архитектуры и запущенных парижских кварталов; в русском искусстве Оскар Рабин стал едва ли не первопроходцем: Москву рисовали все и всегда, но ничего подобного до него не создавалось и не создается до сих пор. «Я бы сказал, что по отношению к современности он – в значительной мере *другой*, – констатировал Михаил Герман. – Особая привлекательность его искусства именно в том, что, не чуждаясь современности и присматриваясь к ней весьма внимательно, он хранит верность самому себе. Он остается островком сравнительного покоя, живописной медитации в искристом и пенистом море художественной моды. Иное дело, чего стоит этот покой. И какая взрывная сила в этих сумрачных полотнах. В этом если и не загадка, то смысл и сложность искусства Рабина»[257].

О.Я. Рабин создает новые работы, понимая, что из художника-«социолога» превратился в «историка»: «Париж время от времени я продолжаю писать. И какие-то свои воспоминания о России. Это не теперешняя Россия, теперешней я не знаю»[258]. «Я продолжаю рисовать Россию, но на расстоянии все выглядит иначе, чем вблизи. Стало меньше сарказма, иронии, появилось больше лиричности. Я ведь ориентируюсь на воспоминания тридцатилетней давности, а людям свойственно с годами приукрашивать прошлое, забывая плохое»[259]. «То старое, что осталось в Москве, мне по душе. Даже сталинская архитектура не кажется больше вызывающей. Но Москва – как и вся Россия – больше у меня где-то в сердце, в душе. Такая, какой она была в моей молодости. Я очень люблю русское искусство, хотя и не считаю, что оно занимает в мире такое же место, как итальянское, испанское или немецкое. Но это искусство – мое. Что бы ни происходило в стране – в Советском Союзе или в нынешней России, – у меня в глубине души остаются теплые чувства. И эти чувства я отношу к патриотизму»[260].

Своеобразным примером диалога О.Я. Рабина с русской историей и хрестоматийным произведением русского искусства является работа, созданная им в 1996 году. Данное произведение является редким примером заимствования Оскаром Рабиным сюжета из живописного произведения, давно ставшего классическим. «Богатыри» – картина Виктора Васнецова (1848—1926), законченная в апреле 1898 года и вскоре купленная П.М. Третьяковым для своей галереи. Наряду с такими полотнами, как «Явление Христа народу» А.А. Иванова и «Над вечным покоем» И.И. Левитана, васнецовские «Богатыри» стали одним из самых узнаваемых символов русского искусства XIX

века как такового, одной из «визитных карточек» Третьяковской галереи.

«Три богатыря» – собирательное название главных героев русских былин, богатырей русских – Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича. Их объединяет происхождение из Северо-Восточной Руси (Муром, Рязань, Ростов), поездка в Киев, сопряженная с поединком с чудовищем, богатырская служба в Киеве при дворе князя Владимира Красное Солнышко. В некоторых былинах богатыри действуют вместе, например «На заставе богатырской», в которой они охраняют подступы к Киеву. На картине В.М. Васнецова, с небольшими изменениями воспроизведенной О.Я. Рабиным, посередине на коне Илья Муромец, держащий в руке копье, слева – Добрыня Никитич, вынимающий меч из ножен и готовый в любой момент ринуться в бой, справа – Алеша Попович, держащий в руках лук со стрелами. Трое богатырей стоят на широкой равнине, переходящей в невысокие холмы, а пасмурное и тревожное небо символизирует грозящую им опасность.

Композиционно О.Я. Рабин остался очень близок произведению В.М. Васнецова, при этом если у В.М. Васнецова богатыри подчиняют себе все пространство картины, то у О.Я. Рабина это не совсем так. Из чистого поля трое защитников земли русской перенесены в городской пейзаж, причем изображенные слева трубы нефтеперерабатывающего завода позволяют предположить, что нарисован московский район Капотня. На переднем плане полотна мы видим самые узнаваемые элементы, отличающие творчество О.Я. Рабина на протяжении десятилетий: обрывки газет, селедку, стакан, а также череп (сразу напоминающий о полотне «Три черепа», созданном О.Я. Рабиным в 1973 году и ныне находящийся в одном из американских музеев). Созданная художником спустя восемнадцать лет после вынужденной эмиграции, вскоре после того, как они с супругой побывали в России уже как иностранные граждане на открытии собственной ретроспективной выставки в Русском музее в Санкт-Петербурге, картина «Три богатыря» напоминает о связи времен, о преемственности как эпической составляющей, так и художественных традиций и символов.

Прежде Оскар Рабин воспринимался современниками как человек, подчиняющий все, что он делает, своей интеллектуальной воле. «В его работах нет ничего от нашей русской расхлябанности и безответственности, напротив – он отвечает за все, от качества грунта до строго найденной подписи, – констатировал Лев Кропивницкий. – Он рационалист. Всякая случайность чужда ему. Все, что он делает, должно быть

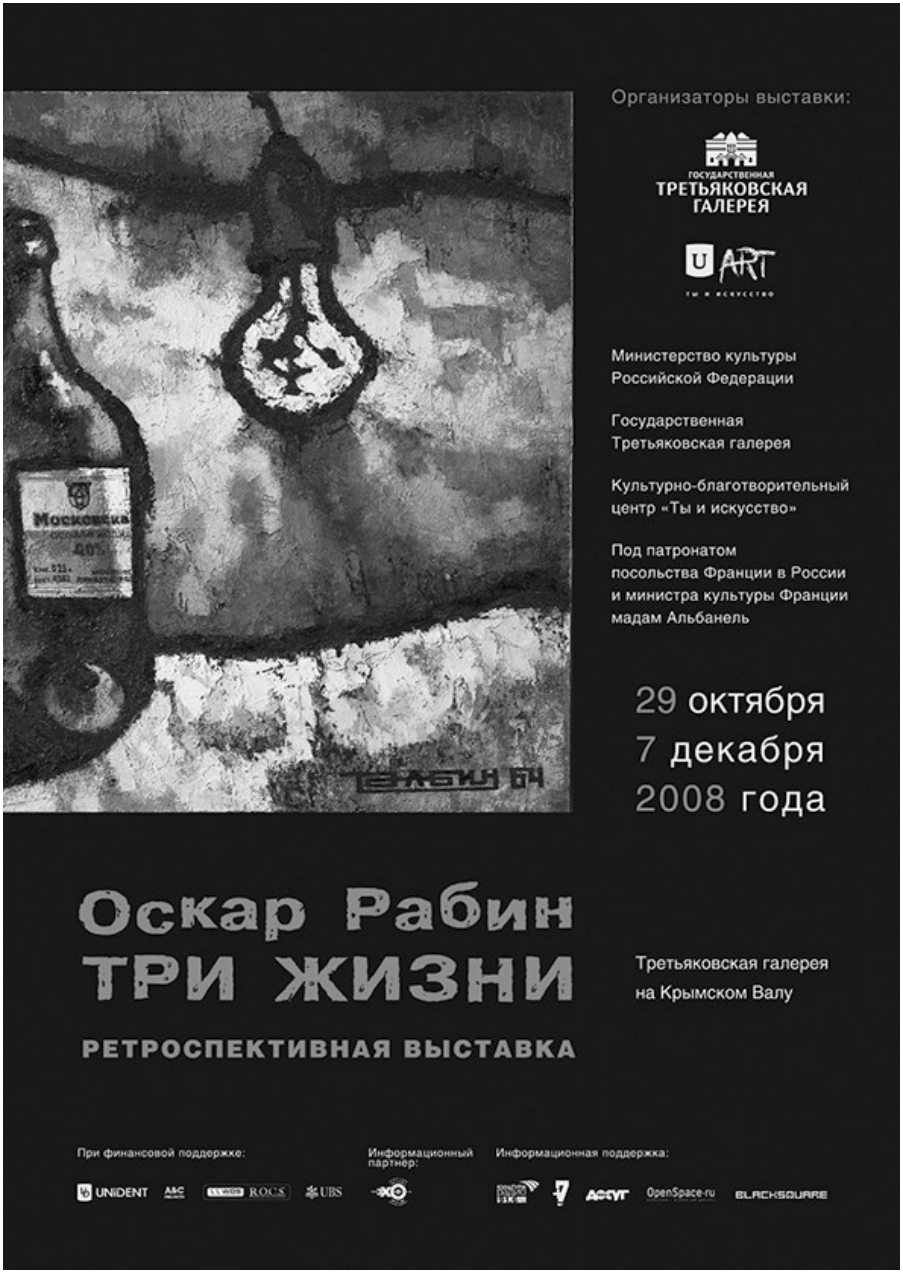
создано им. Состав краски и характер деформации, очередной экстравагантный прием и общий живописный эффект. Он никогда ничего не упускает. И не ищет вдохновенья. Он заставляет себя работать ежедневно в определенные часы и почти без неудач». Но с годами художник изменился, и теперь, по его словам, эмоциональная составляющая имеет для него большее значение, чем когнитивная: «Я вот так стараюсь что-то рассказать. И не столько даже рассказать, сколько для меня все-таки важнее, чтобы какой-то вот контакт душевный установился между мной и тем, кто смотрит картину», – говорил он, беседуя с ведущей программы на радиостанции «Эхо Москвы»[261]. «Мне хочется передать то, что я переживаю, чувствую сердцем. Чтобы это немножко перешло в картину, чтобы какая-то часть людей – небольшая, я не претендую на отклик миллионов, – увидев картину, поняла мои чувства. Как в музыке – пойди объясни, почему эта мелодия тебя трогает. У Окуджавы хорошо сказано про скрипача, который умел в душе разжигать костер, извлекая звуки “из какой-то деревяшки, из каких-то бледных жил”. Мне кажется, что и у меня это не часто, но иногда получается», – смиренно сформулировал художник свои чувства в одной из бесед с Юрием Коваленко[262]. «Находятся люди, которым просто родственно то мое состояние, то мое чувство, которое я испытывал и пытался передать в своих работах. И тут не обязательно объяснять сюжет, не обязательно объяснять персонажей, которые в этих картинах присутствуют, предметы, которые, может быть действительно несколько специфичны. Есть само состояние и настроение этих вещей… В общем, люди-то все одинаковые, чувства-то у всех одинаковые – и грусть, и радость», – добавлял он на русском языке в ходе интервью для французского радио[263].

«Для меня лично творчество (почему я и ставлю его на первое место, а внешние формы – на второе) – как молитва Богу, – признался Оскар Рабин в беседе с искусствоведом Андреем Ерофеевым. – Это мой способ молиться <…> то, к чему человек обращается, когда он наедине с собой»[264]. С годами требовательность художника к себе лишь возрастает, и, несмотря на то большие персональные выставки прошли и в Третьяковской галерее, и в Русском музее, у него не возникает желания почивать на лаврах. «Иногда бывает такое состояние, я не знаю, как его назвать, но буквально понимаешь, что если сейчас возьмешь кисть, то просто испортишь все, что делал до сих пор. Конечно, когда я начинал, был молодым, я и физически, и морально мог работать гораздо больше, – рассказывал Оскар Рабин в большом интервью. – А сейчас уже такой груз за плечами, у меня уже,

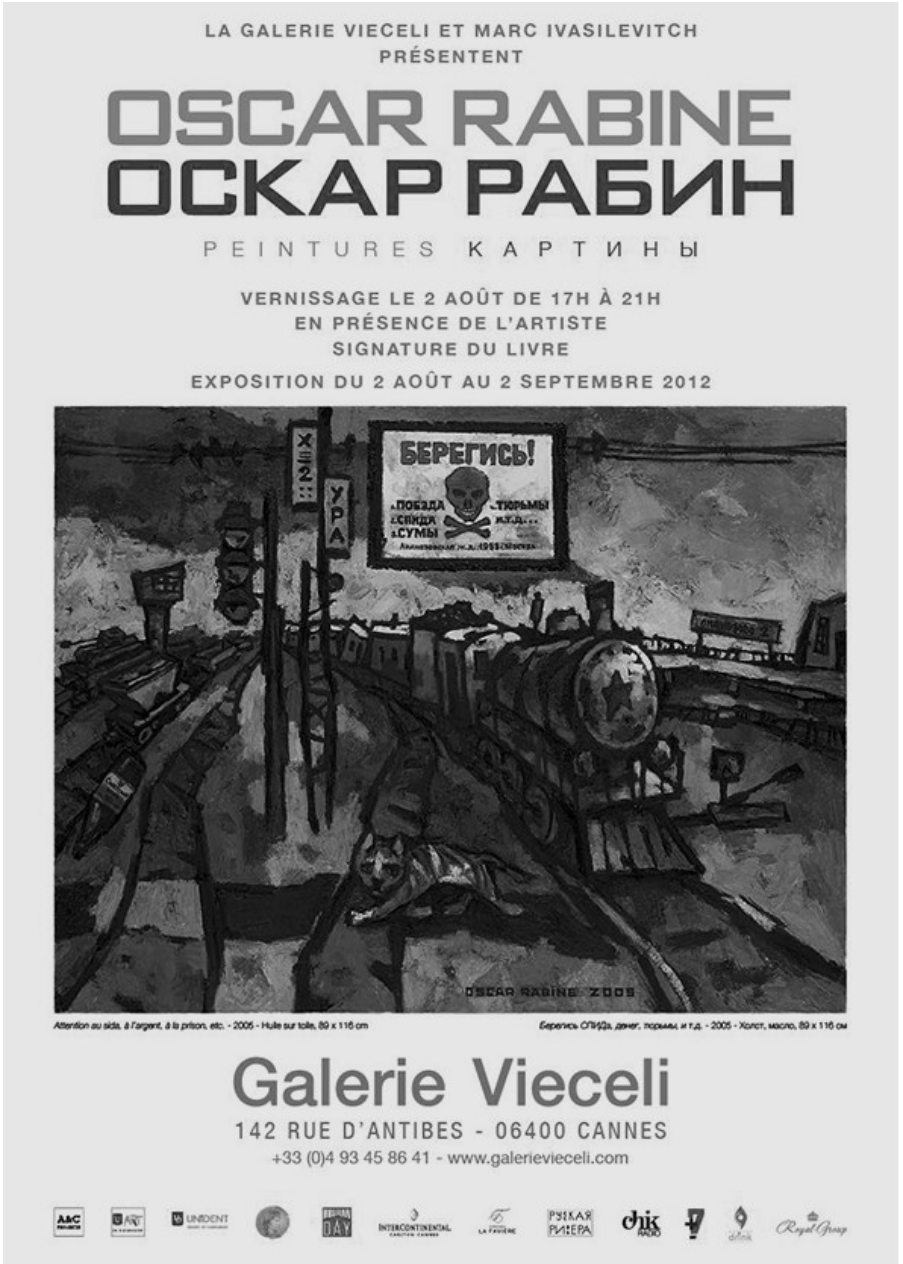
наверное, больше полутора тысяч картин (я рисунки не считал) – это все, по-видимому, где-то откладывается – и больше к себе придираешься, больше претензий. И в общем скорее неприятности себе устраиваешь от всего этого. Но в какой-то момент это вознаграждается тем, что что-то все-таки выходит. Тогда, конечно, на какое-то время жить становится лучше. Но потом все начинается сначала»[265]…

За шестьдесят лет, на протяжении которых Оскар Рабин занимается живописью, «повестка дня» музеев, галерей и аукционных домов сильно изменилась. Эмиграция могла стать для О.Я. Рабина началом нового этапа в творческой биографии, но делить его путь на периоды (за исключением того времени, когда он увлекался коллажем и ассабляжем на рубеже 1980—1990-х годов) едва ли возможно: какие бы изменения ни происходили вокруг, его работы, подобно новым листьям, продолжали расти на том же дереве. «На протяжении истории художники постоянно переезжали, Гойя и да Винчи, например, умерли в чужой стране. Но ничего не менялось, как художники они оставались такими же», – справедливо указывает О.Я. Рабин[266]. Так и есть, но необходимо отметить, что гений Ренессанса Леонардо да Винчи (1452—1519), родившийся недалеко от Флоренции и работавший во Флоренции, Милане и Риме, принял приглашение французского короля и поселился в его замке Кло-Люсе в 1516 году, то есть провел там лишь три последних года своей жизни. Один из первых и наиболее ярких мастеров изобразительного искусства эпохи романтизма, великий испанский художник Франсиско Гойя (1746—1828) выехал во Францию только в 1824 году и прожил в ней последние отведенные ему четыре года. Оскар Рабин прожил во Франции 35 лет – за такой длительный срок некоторые художники-эмигранты существенно меняли манеру письма (из художников «русского Парижа» упомянем в этой связи Бориса Заборова)… О.Я. Рабин же остался в своем творчестве практически неизменным, он победил пространство и время, что заставило умудренного искусствоведа вводить для описания его творчества довольно странный термин «ретромодернист». «Я попал во Францию сложившимся человеком и художником, и в Париже в моих работах ничего принципиально не изменилось, – констатировал О.Я. Рабин в беседе с Юрием Коваленко, – разве что картин прибавилось в количественном и, быть может, в сюжетном отношении. Раньше картину писал за один-два сеанса, а сейчас все по 10—20 раз переделываю. Былого азарта нет, но пишешь более вдумчиво, прислушиваясь к себе. Может, потому, что висит большой груз уже созданного. Иногда кажется, что выразил нечто сокровенное, но такое случается

редко»[267].



Афиша ретроспективной выставки Оскара Рабина, прошедшей в новом здании Третьяковской галереи в Москве в октябре—декабре 2008 г.

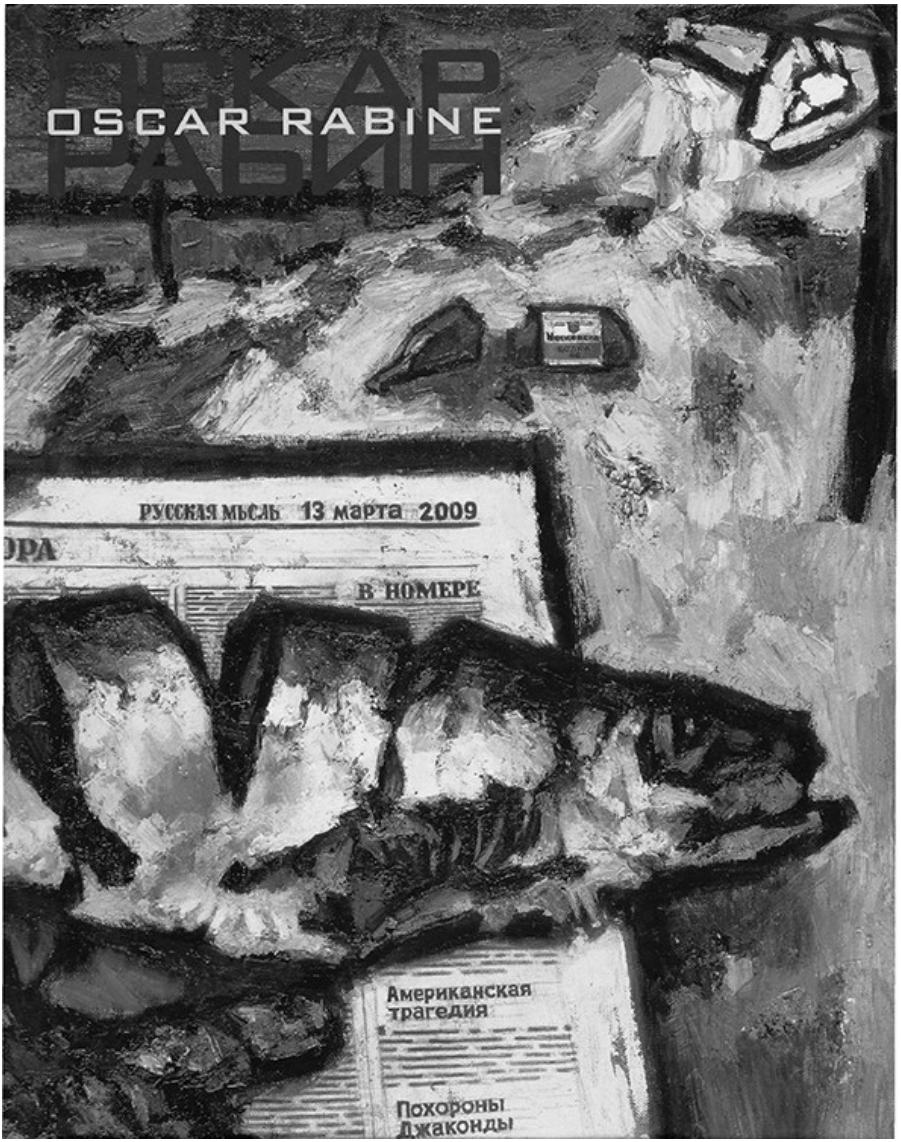


Афиша персональной выставки Оскара Рабина, прошедшей в Каннах, Франция, в августе—сентябре 2012 г.

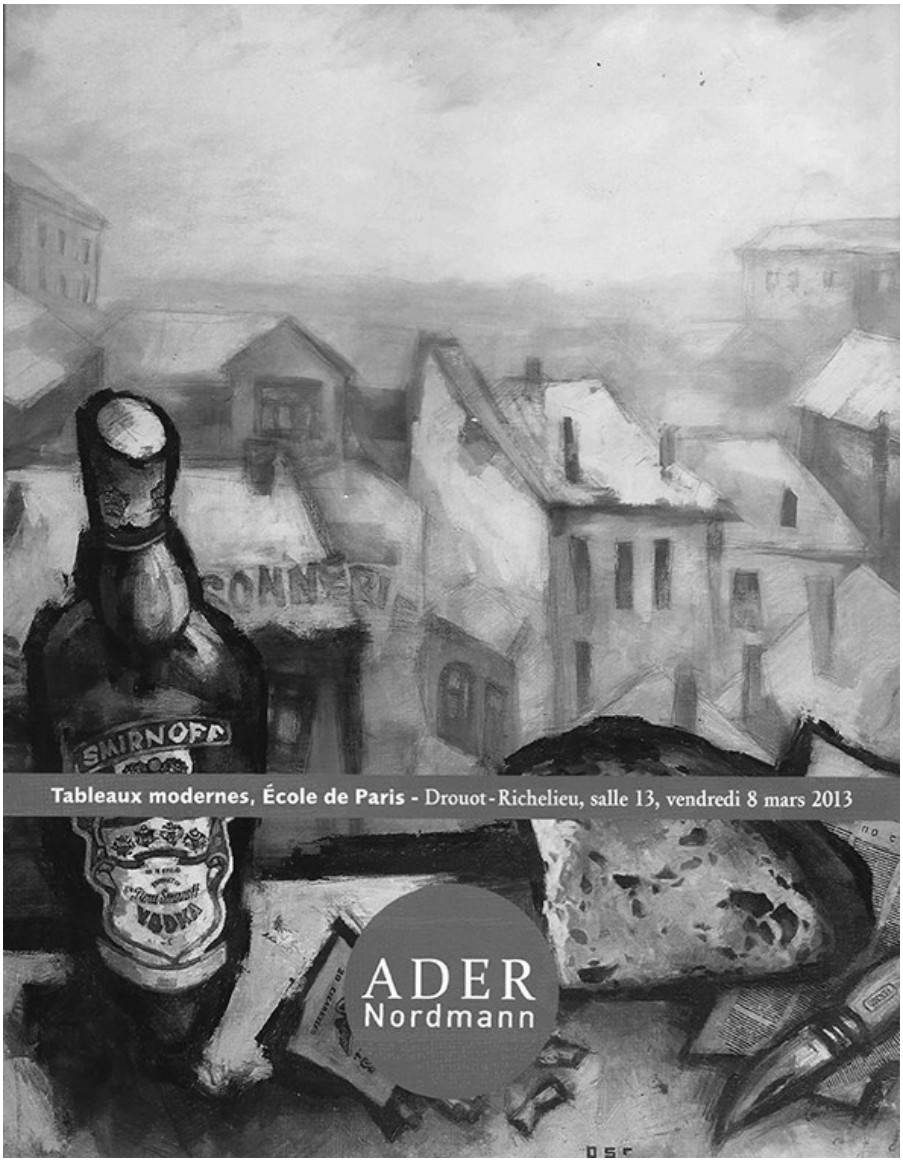
Особенность живописи О.Я. Рабина – невозможность ее соотнесения с каким-либо жанром, так как художник постоянно соединяет пейзаж с натюрмортом. Предметы, изображенные Оскаром Яковлевичем на переднем плане, настолько масштабны, что перерастают в натюрморт на фоне городского, деревенского или паркового ландшафта. Выражаясь словами М.Ю. Германа,

«таким образом жанры синтезируются, большой и малый миры соединяются, натюрморт сообщает пейзажу свою продуманную и избранную художником величественную и многозначительную неподвижность, а пейзаж натюрморту – свою текучую изменчивость»[268].

Долгие годы пребывания в инокультурной среде способствовали размышлениям Рабина о собственной идентичности и более четкому ее осознанию. «Я никогда не забываю, что родился, вырос, получил образование в советское время. И если быть честным перед собой, то должен сказать, что художник я советский», – говорил Оскар Рабин. Неожиданно услышать это из уст человека, гражданство которого было аннулировано за деятельность, считавшуюся антисоветской. Но художник прав, отмечая, что «советское – часть русской культуры. И такая основа осталась у меня на всю жизнь»[269]. «Журналисты постоянно спрашивают, считаю ли я себя французом или русским. Но я ни то и ни другое, я – советский человек, я полвека прожил советским человеком», – подчеркнул он в беседе с Владиславом Давидзоном[270]. «Русский язык для меня – единственный язык, который я вообще-то знаю», – напомнил он Владимиру Добровольскому[271]. «Во мне живет язык русский, русская культура – живопись, литература, музыка. И, конечно, российская природа. Но и Францию, особенно Париж, из своей жизни не вычеркнешь», – объяснял он Наталье Дардыкиной[272]. В разговоре с Юрием Коваленко Рабин признался: «В парижских видах я где надо и не надо прорисовываю Эйфелеву башню, чтобы мне не говорили, что это Москва. А по колориту, по состоянию, по настроению это, конечно, не французский Париж»[273].



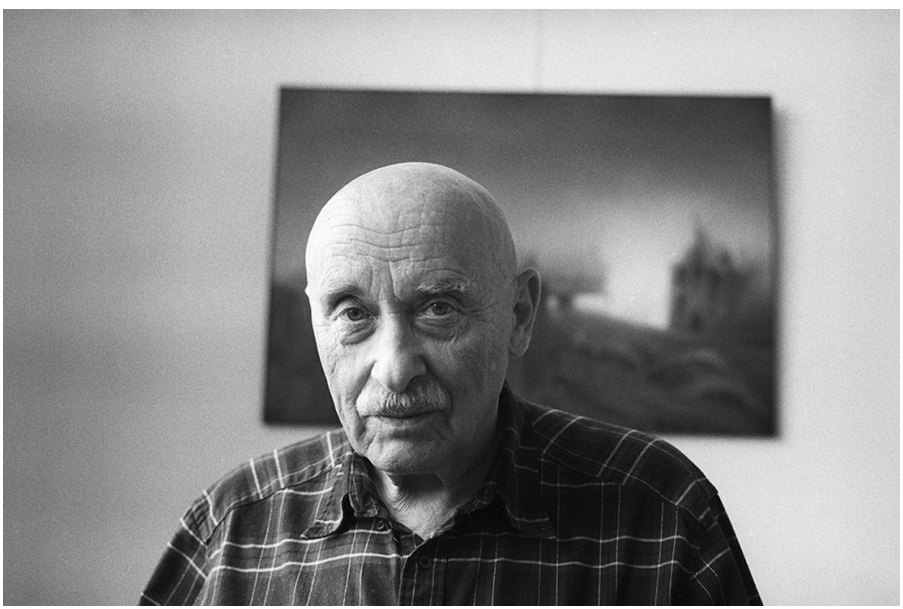
Альбом «Оскар Рабин. Картины, рисунки», выпущенный к персональной выставке художника в Меце, Франция (Paris: A&C Projects, 2010). На обложке – фрагмент картины О.Я. Рабина «Смерть селедки», 2009 г.



Насколько известно – единственный аукционный каталог, на обложке которого была помещена работа О.Я. Рабина (фрагмент картины «Эмигрантский натюрморт», 1990 г.). Аукцион состоялся в Париже 8 марта 2013 г.

«Конечно, французского менталитета у меня нет. Чтобы понимать Францию, здесь надо родиться. Эту страну я воспринимаю лирически, а не критически. Я доволен своей жизнью, хотя и понимаю, что и здесь трагедий очень много»[274]. «Да я и не пытался превратиться во француза, понимая, что не смогу переломить, изменить себя. Этого не требовалось. Франция тем хороша, что в ней все уживаются, находят нишу. Мы с женой

много времени проводим в мастерской, работаем, рисуем. В Париж выходим, как в театр. Больше на других посмотреть, нежели себя показать. Если и играем роли, то в массовке»[275], – с удивительной скромностью, но весьма объективно говорил о себе Оскар Рабин. «Когда я ухожу из своей мастерской, где всегда со мной родные и близкие люди, даже те, что далеко, и оказываюсь на улице, то становлюсь зрителем в огромном театре. На сцене – актеры: полицейские, клошары, гарсоны в кафе, музыканты в метро, уличные импровизаторы – все они представляются мне участниками представления в роскошных городских декорациях. И, поверьте, меня этот театр очень занимает и бодрит. И на отдыхе, на Корсике, – свой театр. А в деревне вместо парижских декораций природа дарит другие: лес, горы, поля с гуляющими коровами»[276]. Французская деревня соединилась в памяти с Софронцево, а Париж – с Москвой, и появились новые картины, которые не только по стилистической и композиционной манере не могли быть созданы никем другим, кроме О.Я. Рабина, но и которые не могли бы появиться, не будь этих нескольких десятилетий жизни в эмиграции.



Оскар Рабин. *Фото Владимира Сычева*

Именно об этом я думал в октябре 2013 года на выставке в «Новом Манеже», где были представлены две работы, написанные О.Я. Рабиным в годы позднего парижского периода. Как представляется, в них синтезированы многие художественные находки и элементы, являющиеся отличительными особенностями его уникального метода и стиля.

Оскар Рабин в своей студии в Париже, май 2009 г. На мольберте – новая работа…

Полотно «Икона, водка и демократическая икра» 2004 года представляет собой второй вариант одноименного произведения 1999 года. В обеих версиях работы взгляд зрителей притягивает перевернутая икона, находящаяся в центре. Рассказывая Андрею Ерофееву о том, что иконы всегда были неотъемлемой частью его творчества, художник пояснял: «…Они [иконы] появились не как религиозный элемент. Я их использовал как часть повседневности, как часть народной души и моей души»[277]. Впервые изображения Спаса и Богородицы были включены в полотна О.Я. Рабина еще в 1961 году. Именно тот факт, что изображение Богоматери с младенцем на полотне перевернуто, придает ему особый смысл: в течение своего творчества О.Я. Рабин «переворачивал» на своих картинах только то, что было для него особенно важно: так, в графической работе «Черкизовская улица» 1965 года перевернута марка, на которой изображен автопортрет художника; на картине «Семейный портрет № 2» 1999 года перевернуты портреты самого Оскара Рабина и его любимой жены Валентины Кропивницкой, с которой он прожил почти шестьдесят лет, до ее кончины в 2008 году; в ностальгической работе «Воспоминание о Лианозово» 2008 года перевернута одна из матрешек, а в графическом произведении 2009 года перевернутым оказывается советский паспорт –

предмет, занимающий одно из самых центральных мест в судьбе и творчестве художника, от момента его получения в Риге, куда он смог добраться без документов во время Второй мировой войны, до лишения гражданства указом Президиума Верховного Совета в 1978 году.

Данная работа важнее для автора двумя элементами: во-первых, если ранняя версия картины включала текстовые отсылки только на русском языке, то в более позднем варианте сочетаются русский и французский языки. В одном из интервью, записанном в 2010 году, Оскар Рабин говорил: «Но в душе моей мое Лианозово и моя Москва, они сохранились, оставшись такими же. Они, кстати говоря, присутствуют у меня в картинах нисколько не меньше, чем Париж, чем Франция. В общем, все это у меня перемешалось, я даже в картинах иногда путаю буквы латинские с русскими, слова и т.д. Это нормально. Какие-то элементы в картинах с русскими сюжетами французские вдруг попадаются – и наоборот. Не то что я это так уж специально делаю, но жизнь так сложилась, что действительно все это во мне перемешалось и все это присутствует одновременно»[278]. Вторая версия картины, в отличие от первой, дает возможность это почувствовать. Кроме того, обращает на себя внимание автопортрет художника, помещенный им на этикетку бутылки (чего также не было в первом варианте работы), что подчеркивает значимость произведения для его создателя. В интервью Юрию Коваленко Оскар Рабин пояснял: «Водка на Руси – символ радости и горя, рождения и смерти, праздников и несчастья. Власти обижались, когда я рисовал водку, считая это “антисоветчиной”»[279]. Располагая автопортрет на этикетке бутылки водки, художник, признанный классиком русского искусства второй половины XX века, обращается к своим многолетним порицателям, эксплицитно выражая ответственность за свой творческий путь, тематику и тональность своих работ.

Полотно «Провинциальный город с лампой» 2006 года также демонстрирует важнейшие черты творческого метода и жизненного пути О.Я. Рабина. Прежде всего, оно лирично, его композиция и палитра, очевидно, восходят к мрачному лианозовскому периоду творчества художника (впрочем, красноватые искры окна или легкая беззаботность букета цветов посреди бараков или бетона выражают радость и надежду, необходимые в картине), однако в 2006 году мастер был уже склонен к ностальгическому миросозерцанию. В центре полотна – лампа, которую Оскар Рабин в тех или иных вариантах изображал едва ли не всю жизнь: достаточно вспомнить широко известную работу «Скрипка, лампа и стакан», созданную еще в 1970 году,

«Лампу керосиновую» и «Картину с картами и иконой» 2004 года, картины 2008 года «Провинциальный натюрморт» и «Матрешка и скорая помощь» и другие. В одном из интервью собеседница, удивленная, что в современном уличном пейзаже «вдруг» возникает керосиновая лампа со стеклом, спросила художника: «Вы и лампу рисовали по воображению?». Мастер ответил, что «лампу брал с натуры – в Париже покупал»[280]. На обеих картинах изображены машины скорой помощи, и этот образ также важен для О.Я. Рабина. Сам он, объясняя это, вспоминает о судьбе поэта и драматурга А.А. Галича, оказавшегося в вынужденной эмиграции во Франции еще в 1974 году и там трагически погибшего: «Ну, и вот “скорая помощь”. У Галича была песня, в которой рассказывается, как герой повесился от нужды, и в ней есть замечательные слова: “Ой, не надо “скорой помощи”, нам бы медленную помощь…”» Лиричное полотно зрелого О.Я. Рабина суммирует целый ряд ассоциаций, имеющих важное значение для понимания не только генезиса его творчества, но и свободной русской культуры.

Ностальгическая тоска по дому доминирует и в созданной совсем недавно картине *«Чаепитие»*: в небольшом двухэтажном деревянном домике горит свет, но недопитая чашка чая, являющаяся символом домашнего уюта, находится на улице и демонстрирует, что обжитый прежде дом покинут хозяевами. Надорванный чайный пакетик воспарил к небу, кажется, еще немного – и он исчезнет … На переднем плане – стая волков, уверенной поступью приближающихся к дому, еще недавно служащему чьим-то очагом; теперь это покинутое жилище будет принадлежать им, и все в нем будет жить по волчьим законам… Когда я смотрю на эту работу, в ушах звучит песня Андрея Макаревича:

И не склеить осколки,
И не вытравить мрак,
Видишь, как плодятся волки
Из бездомных собак.
Вставь башку в телевизор,
Протри кушетку до дыр,
Ты уже посмертно вписан в этот
Брошенный, брошенный, брошенный
Богом мир…

Много лет назад французский искусствовед Николь Ламот писала, что «искусство Рабина не может оставить равнодушным, ибо несет в себе не только мощный эмоциональный заряд, но и

чувственно-яркую остроту восприятия… В его отлично сконструированных композициях свет нередко появляется откуда-то из-за горизонта, что придает изображению почти мистический, исполненный драматизма характер»[281]. Эти отличительные черты творческого гения О.Я. Рабина проявились и в этом полотне, ставшем вторым вариантом картины: когда я гостил у Оскара Рабина в январе 2013 года, на месте чашки чая и наступающей стаи волков безмятежно стояли веточки вербы в вазе, а все полотно было столь лиричным, что к нему трудно подобрать аналоги в творчестве О.Я. Рабина. Но произведение не осталось таковым: художник оставил неприкосновенным лишь находящийся слева домик, превратив работу, которая могла бы стать символом гармонии, в напоминание о разоренном доме и утраченном очаге.

«Остаюсь русским евреем, живущим в Париже», – сказал Оскар Рабин в одном из интервью[282]. Это – очень близкая мне позиция, я бы сам мог так же сказать о себе, прожив почти четверть века в эмиграции: «Я остаюсь русским евреем, живущим под Иерусалимом». Отвечая в 1996 году на вопросы анкеты, подготовленной художником и скульптором Игорем Шелковским, Оскар Рабин (увидев это, я был поражен) написал: «Считаю себя просто художником, но если этого не достаточно и обязательно нужно добавить: русским, французским, американским и т.д., то я назову себя русско-еврейским художником»[283]. Вопрос о том, насколько русско-еврейское самосознание проявлялось в его творчестве, весьма нетривиален. Находя в живописи О.Я. Рабина что-то схожее с искусством Х.С. Сутина и М.З. Шагала, можно считать это ностальгически-грустное направление экспрессионизма – еврейским, безотносительно к тематике самих художественных произведений. Такое отождествление кажется мне преувеличенным: отнюдь не все художники-экспрессионисты, с которыми можно соотнести О.Я. Рабина, были евреями – достаточно вспомнить Мориса Утрилло, Жоржа Руо и Оскара Кокошку. Важнее понять, насколько еврейские темы эксплицитно интегрированы в произведения О.Я. Рабина.

К сожалению, *catalogue raisonné* О.Я. Рабина, неоднократно анонсированный в 2000-е годы, подготовлен и издан не был, вследствие чего нет никакой возможности взглянуть на все полторы тысячи его полотен, не говоря уже о графических работах, точное число которых неизвестно. И все-таки даже в тех произведениях, которые я видел, в подлинниках или репродукциях, еврейская тема так или иначе присутствует. В 1964 году была создана первая версия «Паспорта», где в графе «национальность» написано «латыш (еврей)», что не могло

наличествовать ни в одном советском документе: каково бы ни было происхождение человека, какой бы национальности ни были его родители, в пятой графе паспорта могла быть указана только одна национальность, совместить две было невозможно. В 1972 году для Дины Верни была создана вторая версия этой работы, в которой самоидентификация «латыш (еврей)» была повторена, а ниже была добавлена немыслимая для паспорта графа «место смерти», где художник не без черного юмора указал: «Под забором? в Израиле?» В 1994 году была написана картина, запечатлевшая необычный документ – «Визу на кладбище», на которой стоит печать консульского отдела посольства СССР во Франции (тогда уже не существовало СССР, а такого рода справки посольство никогда не выдавало). В 1993 году Оскар Рабин и Валентина Кропивницкая впервые получили визы на посещение Российской Федерации, и данное произведение позволяет понять, какие чувства сопровождали их в поездке на свою первую выставку на родине, которая проходила в Русском музее: они собирались не столько на праздник, где их ждало признание, сколько на несуществующее кладбище, поскольку изображенные на картине люди похоронены в разных местах. Супруги получили визы из посольства Российской Федерации, но О.Я. Рабин возвращался туда, откуда пятнадцать лет назад был изгнан, в Советский Союз, и диалог он вел с тем посольством, которое в июне 1978 года лишило его паспорта, – с посольством СССР. Работа представляет собой триптих на одном холсте, на нем слева и справа – фотографии самых дорогих Оскару Рабину людей, запечатленных до этого на картинах «Кладбище в Лианозово», «Кладбище № 2 им. Леонардо да Винчи» того же года. В центре полотна – двойная виза, то есть в Москву и обратно, на которой национальность (в визах не указывающаяся) определена как «еврей (жид?..)», а цель поездки («что делать») – «шпионить». В 1995 году художник вернулся к теме виз еще раз, создав картину «Виза обыкновенная». Эта виза может считаться обыкновенной в том смысле, что она выдана не на кладбище, в остальном же документ, изображенный художником, весьма своеобразен: во-первых, в нем по-прежнему стоит печать посольства СССР, к тому времени не существовавшего уже более трех лет; во-вторых, в визе перемешаны русские, английские и французские слова в порядке, неприемлемом для официальной бумаги; в-третьих, в графе *sex* (пол) указано *juif* (еврей). Разумеется, это не свидетельствует об отказе от маскулинности, но снова демонстрирует, насколько сложно О.Я. Рабину разобраться в своей национальной идентичности. Графическая работа «Виза», созданная в 1997 году и исполненная на русском

языке, соединяет элементы двух предыдущих работ. Она содержит указание на место предполагаемой поездки – «в Москву», «пол – еврейский», «зачем – шпионить». В картине «Visa на кладбище», написанной в 2004 году, в графе «национальность» предложена другая расшифровка: «Еврей + русский = француз».

Несколько работ, включающих еврейские «этнографические» компоненты, были созданы О.Я. Рабиным в 1999—2004 годах. На левой стороне картины «Букет черемухи» (1999) изображен обрывок объявления, опубликованного Еврейским похоронным бюро в газете русской диаспоры. Также на картине размещены «Щит Давида» (звезда Давида, та же, что на флаге Государства Израиль) и менора (семисвечник, изображенный на гербе Государства Израиль). Художник с иронией вручает еврейское похоронные бюро «Моне и Бени Иваноффу»: подобрав еврейским бизнесменам с одесскими именами наиболее распространенную русскую фамилию, он одновременно использовал в картине правописание, возможное лишь в обратной транслитерации с английского или французского языков. Это иллюстрирует тягу многих эмигрантов к намеренной аккультурации в американском или французском обществе, а также актуализирует вопрос о том, можно ли считать евреями эмигрантов третьей волны, выезжавших в Израиль преимущественно по приглашениям. Сам художник, как указывалось выше, также получил пригласительное письмо от неизвестной ему израильтянки, но не воспользовался им, большинство же эмигрантов третьей волны, покинувшие СССР в 1968—1981 годах (включая Александра Глезера, последовательно получившего из Израиля два вызова[284]), выехали по программе «воссоединения семей» к близким, а чаще мнимым или дальним родственникам в Израиль. Многие, кто уезжал после 1973 года, стеремились в США или страны Западной Европы, где, добровольно или вынужденно, присоединялись к местным еврейским общинам. Среди этих людей «Ивановых» почти не было, хотя многие в Советском Союзе старались брать фамилию, менее всего ассоциирующуюся с еврейством.

Если рядом с «Букетом черемухи» расположились «Щит Давида» и менора, то в другой работе, также с букетом черемухи в центре, появилась «Антисемитская» водка. Едва ли Оскар Рабин желал намекнуть посредством этой работы, созданной в 2002 году, на то, что все люди, употребляющие крепкий алкоголь, – антисемиты. Сам он не относится к числу убежденных трезвенников и не пренебрегает этим напитком, встречаясь со старыми товарищами, однако вспоминает, что в молодые годы не раз выпивал пол-литровую бутылку водки с кем-то за компанию[285]. В том же году художник написал картину

«Холодильник Вивальди № 2», на средней полке которого расположилась баночка икры, также получившая название «Антисемитская». И водку, и икру художник изображал многократно, и в подавляющем большинстве он не ассоциировал эти продукты с негативным отношением к евреям. Вероятно, в качестве антитезы этим двум работам О.Я. Рабин в 2003 году написал «Еврейский натюрморт зимой», в центре которого – две пластины мацы, а справа от них – бутылка водки «Рабинович» с автопортретом на этикетке. Добавив к своей настоящей фамилии несколько букв, художник получил самую распространенную из еврейских фамилий, ставшую неотъемлемой частью русского фольклора; анекдоты «про Рабиновича» придумывали как антисемиты, так и сами евреи. Маца появилась еще в двух работах О.Я. Рабина, написанных в 2002 году: «Маца, колбаса, водка и розы» и «Маца, селедка и водка православная». Водка также появляется в созданной в 2004 году графической работе «Завтрак в деревне», где в центре – бутылка, названная «Кошерная русская» [так!], а ее этикетка украшена «Щитом Давида». Всем своим искусством О.Я. Рабин демонстрирует невозможность вычленения собственно еврейского компонента из повседневной жизни русских евреев, любимые блюда которых включают и мацу, и водку, и селедку, и колбасу… В Израиле местные граждане, недоброжелательно настроенные к выходцам из Советского Союза, в первой половине 1990-х годов называли их «колбасной эмиграцией», а некоторые религиозные политики и сейчас отказываются считать советских эмигрантов «настоящими евреями» (так, подобный мотив неприятия использовался партией ШАС в своей предвыборной пропаганде). Многие Бени и Мони Иваноффы, как в Израиле, так и в США, пытаются доказать свою преданность иудаизму и сионизму; О.Я. Рабин же принимает как данность тот факт, что советские и постсоветские евреи – особый, как сказали бы ученые-антропологи, субэтнос и что еврейская идентичность неотделима от их русскости… Переплетение судеб двух народов отражено в полотне, над которым Оскар Рабин начал работать в конце 2013 года. Нарисовав в левой стороне полотна еще одну версию советского «Паспорта» 1964 года и добавив к ней новую графу «Место после смерти», в которой высказано предположение «В раю (In Paradise?)», художник с правой стороны изобразил единый «Русско-французский паспорт», задача которого определить место каждой из этнокультурных идентичностей в самосознании художника. Показательно, что роль «русского», «еврейского», «французского» и «латышского» компонентов одинакова. Кроме того, русский и еврейский элементы переплетены друг с другом: в строке рядом

со словом «русский» в скобках подписано *juif* [«еврей»], а в графе «еврей» в скобках добавлено определение «русский». О.Я. Рабин указывал на «советский» компонент как доминирующий в своем мировоззрении и жизненном опыте, и считал его более значимым, нежели соединенные вместе «русская», «еврейская», «французская» и «латышская» составляющие.

Мне кажется, что кульминацией взаимодействия еврейского и русского народов в творчестве О.Я. Рабина стала картина «Царь иудейский», созданная в 2000 году (известны также две графические версии, первая из которых написана тогда же, а вторая – спустя девять лет). На этих работах изображен распятый Иисус со звездой Давида на шее, и на него натравлена свора собак или волков. На заднем плане обоих произведений изображены машины с красными крестами; есть и шлагбаум с табличкой «Стой, сволочь»… Картина, будучи наиболее трагическим и безнадежным произведением О.Я. Рабина, является одной из вершин его творчества, и ее невозможно не соотнести с «Белым распятием» (1938) и «Исходом» (1966) М.З. Шагала[286].

«Представим себе карту, на которой отмечены художники и течения в живописи – где бы там был нарисован кружочек с надписью “Оскар Рабин”? – спрашивала иерусалимский прозаик Нина Хеймец в статье «Одиночество и скептицизм» и не находила ответа: – Причислить его к русскому авангарду? Настроение не то: у него тоже искаженное пространство, но в русском авангарде оно – как расколотая скорлупа, из которой вот-вот вылупится птенец невиданной доселе птицы. Русский авангард открыт миру, он беззащитен, полон предчувствий, он завис в прыжке. Иначе, может быть, у Филонова, он тоже, что называется, “не вписывается”. Но у него – нечто совсем другое: Филонов – не наблюдатель, он – активный аналитик, рассматривающий мир под микроскопом, чьи оптические качества напоминают зеркало Снежной королевы. Представляется, что у Рабина нет этого совсем. Он передает настроение. Суть вещей для него – именно то впечатление, которое они производят на человека. В первую очередь на художника; других людей в его картинах почти и нет. Авангард устремлен вперед, на то он и “авангард”. Рабин – человек поставангардной эпохи, он проводит “инвентаризацию”, рассматривает, что получилось из эксперимента»[287].

Образы О.Я. Рабина стали тем мостом, которые связали раннесоветский постсезаннизм с позднесоветским концептуализмом, без влияния его творчества не появились бы инсталляции И.И. Кабакова, сохранившие мир московских коммуналок и сделавшие их частью коллективной памяти мирового искусства. Без него не был бы возможен и соц-арт:

искусствовед Галина Маневич еще на рубеже 1970—1980-х годов подчеркивала, что «в соц-арте В. Комара и А. Меламида откликнулись “Паспорт”, “Советский рубль”, “Газета Правда”, созданные задолго до них идеологом “Лианозова”»[288]. Принято считать, что О.Я. Рабин навсегда остался в том месте и времени, где когда-то началось его творчество – я же думаю, что он смог перенестись в те сферы, где место слилось с пространством бытия, а время стало вечностью. Думается, что в этом и заключается залог долгой жизни его искусства.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Оскар Рабин в своей студии у картины «Букет черемухи», созданной в 1999 г. (№ 1230). *Фото Алека Д. Эпштейна*

Оскар Рабин, «Шурин дом», 1962 г. (№ 125). Коллекция Игоря Цуканова

Оскар Рабин, «Паспорт», версия 1964 г. Частное собрание, США

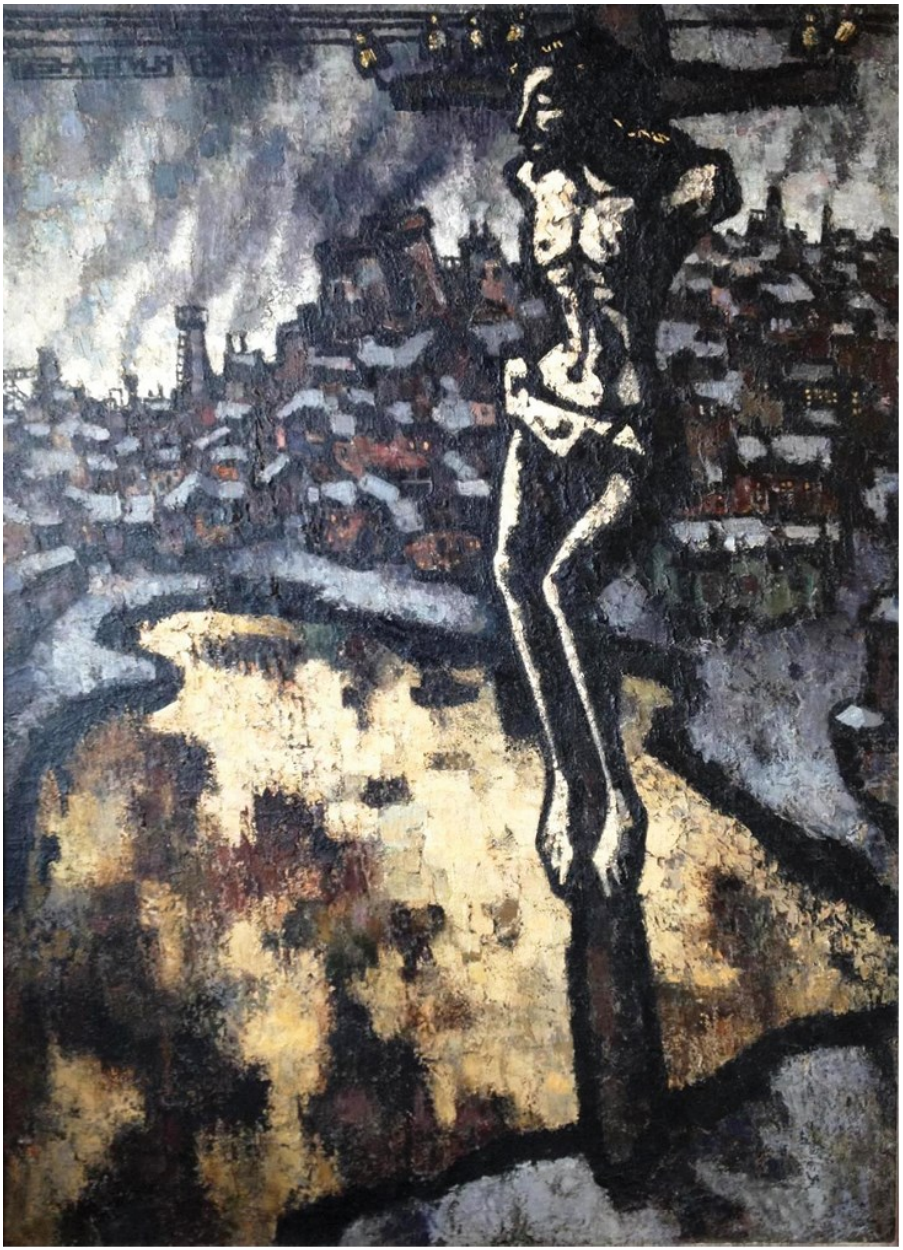
Оскар Рабин, «Строение №150», 1963 г. Приобретена у художника Эриком Эстериком, продана в 1965 г. В 1965—2012 гг. работа находилась в частном собрании в Великобритании, 27 мая 2012 г. была продана на аукционе MacDougall's в Лондоне

Оскар Рабин, «Спасибо русскому народу», 2009 г. Собрание

художника, Париж

Оскар Рабин, «Скрипка на кладбище», 1969 г. Продано на аукционе 27 ноября 2006 г. Ныне – коллекция Игоря Цуканова

Оскар Рабин, «Три богатыря (татары опять)». Продано на аукционе MacDougall's в Лондоне 29 ноября 2007 года



Оскар Рабин, «Иисус Христос в пейзаже», 1965 г. (№ 296). Частное собрание

Оскар Рабин, «Композиция с газетой», 1971 г. Продано на аукционе Vladey в Москве 18 марта 2014 г.

Оскар Рабин, «Воспоминание о Лианозово», холст, масло, 2008 г. (№ 1414). Собрание художника, Париж

Оскар Рабин, «Воспоминание о Лианозово», 2009 г. Бумага, смешанная техника. Частное собрание

Оскар Рабин, «Кафе поэта Сапгира», 1962 г. Коллекция Виктора Бондаренко, Москва (работа приобретена на аукционе MacDougall’s в Лондоне 5 июня 2013 г.)

Оскар Рабин, «Пейзаж с коровой», 1974 г. (№ 581). Картина была продана на аукционе 17 апреля 2008 г.

Оскар Рабин, «Отели на rue d'Hauteville», 1979 г. (№ 736). Продано на аукционе Gene Shapiro 29 сентября 2012 г.

Оскар Рабин, «Летящие дома», 1975 г.

Оскар Рабин, «Бегство в Египет», 1977 г. (№ 663). В 1977—2011 гг. – в коллекции Лили Броштайн, Париж; продано на аукционе MacDougall's в Лондоне 8 июня 2011 г.

Оскар Рабин, «Париж», 1979 г. Частное собрание

Оскар Рабин, «Памяти Саши». Собрание художника

Оскар Рабин, «Пейзаж около Пер-Лашез с розами», 2007 г. (№ 1405). Собрание художника

Оскар Рабин, «Кладбище в Лианозово», 1994 г. Собрание художника

Оскар Рабин, «Кладбище № 2 им. Леонардо да Винчи», 1994 г. Собрание Марка Курцера, Москва

Оскар Рабин, «Триумфальная арка и ландыши», 1980 г. (№ 763), доработана в 2011 г. Собрание художника

Оскар Рабин, «Старый Монмартр», 1985 г. (№ 895). Продано на аукционе в апреле 2012 г.

Оскар Рабин, «Эмигрантский натюрморт», 1990 г. Продано на аукционе в Париже 8 марта 2013 г.

Оскар Рабин, «Покинутый вокзал», 2012 г. (№ 1447). Собрание художника

Оскар Рабин, «Провинциальный город с лампой», 2006 г. Частное собрание

Оскар Рабин, «Зимний пейзаж в деревне», 1986 г. Частное собрание

Оскар Рабин, «Икона, водка и демократическая икра», 2004 г. Продано на аукционе Vladey в Москве 17 октября 2013 г.

Оскар Рабин, «Очередные выборы», 1988 г. Собрание Марка Курцера

Оскар Рабин, «Парижский пейзаж», 2012 г. Собрание

художника

Оскар Рабин, «Чаепитие», 2013 г. Собрание автора

notes

1

Коваленко Ю. Оскар Рабин: «В России победило вторичное прозападное искусство» (Интервью с Оскаром Рабиным) // Культура. 2010. 17 июня.

Коваленко Ю. Указ. соч.

3

Герман М. Оскар Рабин. М.: Третья волна – Останкино, 1992. С. 19.

4

Привалов К. Реальный Оскар (Интервью с Оскаром Рабиным) // Итоги. 2012. № 6 (817). 6 февраля. С. 56.

Зубкова Е. Прибалтика и Кремль, 1940—1953. М.: РОССПЭН, 2008. С. 274.

Там же. С. 106.

7

Отчет о работе Бюро ЦК ВКП(б) по Латвии за 1946 г., находящийся в РГАСПИ, цит. по: Зубкова Е. Указ. соч. С. 277.

8

Там же.

9

Привалов К. Реальный Оскар. С. 57. По словам Оскара Рабина (личная беседа, 8 ноября 2013 г.), приписываемые ему в этом интервью утверждения, будто он «решил сесть в поезд – на крышу или между вагонами», а затем «ухитрился устроиться на буферах между вагонами», не соответствуют действительности.

10

Там же. С. 57. Подобное описание см. в книге: *Рабин О.* Три жизни. Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 13—14.

11

Там же.

12

Привалов К. Реальный Оскар. С. 57. Подобное описание см. в книге: Рабин О. Три жизни. С. 15—16.

13

Рабин О. Три жизни. Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 19.

Чернышева В. Художник и дважды гражданин (Интервью с Оскаром Рабиным) // Независимая газета – Антракт. 2008. 17 ноября.

Иванова Е. Реализм без ностальгии (Интервью с Оскаром Рабиным) // Салон недвижимости. 2013. Август.

Старовойтенко Н. Лианозовское баракко. Оскар Рабин – в Третьяковской галерее // New Times/Новое время. 2008. №43. 27 октября.

Привалов К. Реальный Оскар. С. 63.

18

Кулик И. Оскар Рабин предъявил себя в развернутом виде // Коммерсантъ. 2008. № 198 (4015). 30 октября.

Алексеев В. Награждены Оскаром Рабиным (Интервью с Оскаром Рабиным) // Новая газета. 2007. 26 марта.

Erofeev A. The Retromodernists. Describing Reality in the Language of Early Twentieth-Century Culture // Breaking the Ice: Moscow Art 1960's – 1980's. Moscow: MAIER Publishing, 2012. P. 76.

21

Стенограмма радиоэфира «Эхо Москвы» от 5 апреля 2009 г. «Собрание Третьяковки: картина Оскара Рабина “Один рубль”».

22

Если дело на самом деле происходило в 1943 году, то О.Я. Рабину было пятнадцать лет; по его собственным воспоминаниям, он познакомился с Г.В. Сапгиром в четырнадцатилетнем возрасте (личная беседа, 8 января 2014 г.).

23

Бек Т. Рисовать надо уметь, или В искусстве всегда есть что делать (Беседа с Генрихом Сапгиром) // Вопросы литературы. 1999. №4. С. 138.

24

В интервью, опубликованном Татьяной Бек, приведены слова Генриха Сапгира о том, что он поселился у Рабина в этой квартире; Владимир Ломазов, познакомившийся с Генрихом Сапгиром в 1986 году, писал о Сапгире и Рабине, будто они «жили вдвоем в комнатушке на Арбате. Жили вместе, ели вместе» (*Ломазов В.* Московские мифы Генриха Сапгира // Стрелец. 1992. № 2 (69). С. 154—161). Сам Оскар Рабин категорически это отрицает, уверяя, что Генрих никогда у него не жил (личная беседа, 8 ноября 2013 г.). Утверждение В. Ломазова о том, что «их [Сапгира и Рабина] отцы воевали», является очевидной ошибкой, так как отец О.Я. Рабина скончался более чем за десятилетие до описываемых событий, в 1933 году.

25

Там же.

26

Предисловие Г.В. Сапгира к подборке собственных стихотворений в антологии: «Самиздат века». М.: Полифакт, 1999. С. 412.

Предисловие Г.В. Сапгира… С. 412.

28

Стенограмма радиоэфира «Эхо Москвы» от 5 апреля 2009 года.

Алексеев В. Награждены Оскаром Рабиным (Интервью с Оскаром Рабиным)// Новая газета. 2007. 26 марта.

30

Стенограмма радиоэфира «Эхо Москвы» от 5 апреля 2009 года.

31

Стенограмма радиоэфира «Эхо Москвы» от 5 апреля 2009 года.

Кукулин И. Развитие беспощадного показа (Беседа с Генрихом Сапгиром) // Независимая газета. 1999. 15 октября.

33

Стенограмма радиоэфира «Эхо Москвы» от 5 апреля 2009 года.

Бек Т. Рисовать надо уметь, или В искусстве всегда есть что делать. С. 138.

Алексеев В. Колина война (Беседа с Николаем Вечтомовым) // Независимая газета. 2005. 29 апреля.

Алексеев В. Николай Вечтомов: «Лианозово» – не школа, а образ жизни (Интервью с Николаем Вечтомовым) // Культура. 2004. 2 апреля.

37

Там же.

38

Коваленко Ю. Живопись в бараке. Оскар Рабин – о неизвестных страницах своей жизни (Интервью с Оскаром Рабиным) // Известия. 2010. 28 апреля.

39

В опубликованном тексте беседы Массимо Маурицио с Оскаром Рабиным фигурировало утверждение, будто «это был барак в лагере, где мы работали, – часть лагеря, который не использовался по прямому назначению» [Маурицио М. Никакой подпольной живописи у нас не было… (Интервью с Оскаром Рабиным и Валентиной Кропивницкой) // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. С. 286]. Оскар Рабин указывает, что к тому времени, как он поселился там, лагеря уже не было, он был расформирован ранее (личная беседа, 8 ноября 2013 г.).

Старовойтенко Н. Указ. соч.

Привалов К. Указ. соч. С. 58.

Коваленко Ю. Живопись в бараке // Известия. 2010. 28 апреля.

Бек Т. Указ. соч.

Амальрик А. Реалист внутреннего мира // Континент. 1976. №10. С. 324.

Чудецкая А. Зона личной свободы // Оскар Рабин. Валентина Кропивницкая. Александр Рабин. Живопись и графика из частных собраний. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2007. С. 9.

46

О последних днях и часах жизни И.В. Сталина и происходивших тогда событиях написано много работ, и нередко утверждения разных авторов противоречат друг другу. См., в частности: *Млечин Л.* Смерть Сталина. Вождь и его соратники. М.: Центрполиграф, 2003; *Волкогонов Д.* Сталин: триумф и трагедия. Книга 2. М.: Новости, 1990. С. 575—599; *Радзинский Э.* Сталин: жизнь и смерть. М.: АСТ, 2007. С. 623—639; *Медведев Ж.* Сталин и еврейская проблема. Новый анализ. М.: АСТ, 2005. С. 191—214, 215—230 и другие публикации.

Разгон Л. Плен в своем отечестве. М.: Книжный сад, 1994. С. 382.

Рабин О. Указ. соч. С. 34.

Евтушенко Е. Наследники Сталина // Правда. 1962. 21 октября.

Сталин И. О Великой Отечественной войне Советского Союза. М.: Госполитиздат, 1946. С. 196—197.

51

Проханов А. Иосиф Сталин – русский космист // Завтра. 2009. № 51 (838). 16 декабря. С. 1.

Там же.

53

См.: Россияне о роли Сталина в истории. Пресс-релиз «Левада-центра» от 4 марта 2013 г.; данные за 2009 и 2010 гг. приведены и проанализированы в статье: *Гудков Л.* Дереализация прошлого: функции сталинского мифа // Pro et contra. 2012. № 6. Ноябрь—декабрь. Т. 16. С. 108—135.

Синявский А. Белый эпос. О лагерных рисунках Бориса Свешникова // Аполлон-77: Альманах / Ред. М. Шемякин и К. Кузьминский. Париж: Les arts graphiques de Paris, 1977. С. 283.

Алексеев В. Награждены Оскаром Рабиным // Новая газета. 2007. 26 марта.

56

Постановление Совета Министров СССР от 18 марта 1953 г. № 832-370 «О передаче из Министерства внутренних дел СССР производственно-хозяйственных и строительных организаций» имело гриф «совершенно секретно»; оно хранилось в Государственном архиве Российской Федерации (Ф. 9401. Оп. 2. Д. 416. Л. 9—12) и было впервые опубликовано в журнале Исторический архив. 1996. №4. С. 138—139.

См.: *Шкапов Д.* Главное управление лагерей железнодорожного строительства НКВД – МВД СССР// Система исправительно-трудовых лагерей в СССР/ Под ред. Н.Г. Охотина и А.Б. Рогинского. М.: Звенья, 1998.

Рабин О. Указ. соч. С. 35.

Дардыкина Н. Оскар не по-голливудски (Интервью с Оскаром Рабиным) // Московский комсомолец. 2006. 4 февраля.

Коваленко Ю. Живопись в бараке // Известия. 2010. 28 апреля.

61

См.: Выставка произведений молодых художников Советского Союза к VI Всемирному фестивалю молодежи, и студентов. Каталог / Сост. М.А. Бакулева, С.Л. Веллер, А.Г. Зуйкова и Л.В. Терентьева. М.: Союз художников СССР, 1957; Международная выставка изобразительного и прикладного искусства. Каталог. М.: VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, 1957. В этой связи процитируем фрагмент диссертации Валентина Дьяконова (Московская художественная культура 1950—1960-х годов. Диссертация на соискание степени кандидата культурологии. М.: РГГУ, 2009. С. 71), затрагивающий аналогичную проблему и частично объясняющий ее: «Значение фестиваля представлялось современникам столь большим, что возникали даже легенды о том, как участие в фестивале поднимало художников на невиданные статусные высоты. Например, в воспоминаниях искусствоведа Галины Маневич мы встречаем такой эпизод. По ее словам, А. Зверев, считающийся в наше время одним из крупнейших художников второй половины XX века, получил высшую награду фестиваля – одну из золотых медалей. Вручил медаль “председатель жюри, в ту пору именитый мексиканский художник Сикейрос”» (Другое искусство. Москва 1956—1976. К хронике художественной жизни. М.: Московская коллекция – Интербук, 1991. С. 43). Если верить советской периодике, в этой истории многое не соответствует действительности. Во-первых, Давид Сикейрос не приезжал на фестиваль; вряд ли о нем не упомянуто намеренно – по крайней мере, визит его соратника Диего Риверы освещался весьма широко. И, во-вторых, в списках медалистов фестиваля имени Зверева нет.

Дардыкина Н. Оскар не по-голливудски.

Рабин О. Указ. соч. С. 37.

Рабин О. Указ. соч. С. 38. В очерке Андрея Амальрика, написанном в 1967 году и опубликованном спустя девять лет, сказано, будто «в 1954 году он ушел с железной дороги и начал работать в декоративно-оформительском комбинате, занимаясь оформлением выставок и музеев. Занятия прикладной графикой сказались в дальнейшем на его картинах. В 1957 году он бросил комбинат и занялся книжным оформлением для издательства “Советский писатель”» (см.: Амальрик А. Указ. соч. С. 322). Это хронологическое описание противоречит воспоминаниям самого художника о том, что на комбинате он проработал с 1957 по 1967 год, а оформлением книг занимался уже после этого (см.: *Рабин О.* Указ. соч. С. 57.)

65

См.: Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы. Каталог / Сост. Е.А. Вишняка и Р.А. Глуховской. М.: Союз советских художников и городской комитет ВЛКСМ, 1958.

Оскар Рабин: У нас была только любовь (имя интервьюера не указано) // Частный корреспондент. 2008. 17 ноября.

Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало. 2007. № 29—30.

68

В книге «Три жизни» рассказ об американской выставке приводится сразу после строки: «В 1961—62 годах в Москве было много иностранных экспозиций» (Рабин О. Указ. соч. С. 41). На самом деле выставка открылась 25 июля 1959 года и проработала полтора месяца.

См.: Simms G. The 1959 American National Exhibition in Moscow and the Soviet Artistic Reaction to the Abstract Art. Wien: Universität Wien, 2007; Kushner M.S. Exhibiting Art at the American National Exhibition in Moscow, 1959: Domestic Politics and Cultural Diplomacy // Journal of Cold War Studies. 2002. № 1. Vol. 4. P. 6—26.

См.: *Rabine O.* L'Artiste et les Bulldozers: être peintre en URSS (avec la collaboration de Claude Day). Paris: Editions Robert Laffont, 1981. P. 104—105 (здесь и далее все фрагменты этой книги цитируются в переводе с французского языка Андрея Кожевникова, подготовленном специально для настоящего издания); Рабин О. Указ. соч. С. 41. О.Я. Рабин удивился тому, что имя Р. Раушенберга включено в этот список, поскольку «поп-арт тогда еще совсем не был известен» (личная беседа, 15 декабря 2013 г.), и это действительно так – приз Венецианской биеннале Р. Раушенберг получил в 1964 году, и только после этого его работы стали включаться в групповые ретроспективные выставки американского искусства. Как указывалось в предисловии, перед публикацией О.Я. Рабин не вычитывал изданную от его имени книгу ни по-французски, ни по-русски.

71

Этот список воспроизведен в приложении к диссертации Гретхен Зиммс (Simms G. Op. cit. P. 143—144).

72

Речь идет о картине: Pollock J. Cathedral. Texas: Dallas Museum of Fine Arts, 1947.

73

Речь идет о картине: Rothko M. Old Gold over White. New York: Neuberger Museum of Art; Purchase College; State University of New York, 1956.

Бобринская Е. Графика Оскара Рабина. Сопроводительный текст к выставке в Мультимедиа арт-музее. Москва, 19 июля – 8 сентября 2013 г.

75

Буклет «Американская выставка в Москве. Сокольники, лето 1959 г.» (отпечатан в США). С. 15.

Гробман М. Указ. соч.

Рабин О. Указ. соч. С. 40.

Митрохин Н. Даже Платон воспринимался тогда антисоветски (Беседа Николая Митрохина с Владимиром Осиповым) // Мы предчувствие, предтеча… Площадь Маяковского, 1958—1965 / Под ред. Л. Поликовской. М.: Мемориал; Звенья, 1997. С. 173.

Там же. С. 175.

80

Осипов В. Площадь Маяковского, статья 70-я // Грани. 1971. № 80. С. 107—136.

81

В книге «Мы предчувствие, предтеча… Площадь Маяковского, 1958—1965» приводится интервью Эдуарда Кузнецова, в котором, в частности, говорится: «В первый раз, если не ошибаюсь, мы устроили выставку Рабина, потом на какой-то очень хорошей квартире (никто из нас в таких квартирах не жил) – коллективную: Рабин, Кропивницкий [об отце или сыне идет речь, не указано], еще кто-то…» (Поликовская Л. Мы предчувствие, предтеча… Площадь Маяковского, 1958—1965. М.: Звенья, 1997. С. 219); в примечании 14 к этому интервью указано: «Вероятно, это была квартира Владимира Мартенса». В примечании 1 к интервью Владимира Осипова в той же книге повторяется утверждение о том, что выставка О. Рабина прошла «на квартире В. Мартенса». Сам О.Я. Рабин говорил, что о подобной выставке не помнит; по его словам, в Советском Союзе у него не было монографической квартирной выставки (личная беседа, 15 декабря 2013 г.).

Рабин О. Указ. соч. С. 40.

Рабин О. Указ. соч. С. 40.

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 15 декабря 2013 г.

Штейнер А. Никакого «другого искусства» не бывает (Беседа с Михаилом Гробманом) // Газета. 2013. 17 декабря.

Джанян Л. «Вторая жизнь» Оскара Рабина: формы репрезентации советского «посюстороннего парадиза» // Общество: философия, история, культура. 2012. № 1. С. 4—5.

87

См.: *Эддисон Р.* Рабин: Лондон – Москва. Сопроводительный текст к выставке в Мультимедиа арт-музее, 19 июля – 8 сентября 2013 г.

Сахаров А.Д. Воспоминания / Сост.: Холмогорова Е., Шиханович Ю. М.: Права человека, 1996. Т. 1. С. 626.

Рабин О. Указ. соч. С. 45.

См.: *Эддисон Р.* Рабин: Лондон – Москва.

Эддисон Р. Указ. соч.

Маркиш Д. Виктор Луи – вопросы без ответов // Лехаим. 2002. № 9 (125). Сентябрь. С. 40.

93

См.: *Эвельсон Е.* Судебные процессы по экономическим делам в СССР (шестидесятые годы). Лондон: Overseas Publications, 1986.

См.: *Пихоя Р.* Советский Союз: история власти. 1945—1991. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2000. С. 328.

Рабин О. Указ. соч. С. 45.

Маурицио М. Указ. соч. С. 286.

Рабин О. Указ. соч. С. 45.

См.: *Giardelli A.* Obituary: Eric Estorick // Independent. 1993. December 31.

См.: *Roop J.E.* Foreign Broadcast Information Service History. Part 1 (1941—1947). Washington: Central Intelligence Agency, 1969.

См.: *Estorick E.* Stafford Cripps: Master Statesman. New York: John Day Company, 1949.

101

См: *Melikian S.* Eric Estorick: The making of an art collector // New York Times. 2008. February 15.

«The largest and most splendidly equipped public gallery in London and perhaps in Europe» (*Giardelli A.* Op. cit.)

103

См.: *Амальрик А.* Указ. соч. С. 327.

104

Ксения Ершова-Кривошеина, с 1980 года живущая в Париже, в воспоминаниях, опубликованных в 2008 году, писала: «Недавно Оскар Рабин сказал мне, что Эрик побывал сорок раз в Стране Советов, и не только в Москве и Ленинграде, а и на Украине и в Белоруссии» (*Кривошеина К.* Работа «за шкаф» // Звезда. 2008. № 6. Июнь. С. 116). Источник сведений о сорока поездках Э. Эсторика в СССР нам неизвестен, скорее всего, это опечатка.

Кривошеина К. Указ. соч.

106

Ванденко А. Последний романтик (Беседа с Вячеславом Кеворковым о его книге «Виктор Луи: человек с легендой») // Итоги. 2010. №49 [756]. 6 декабря. С. 76.

Хреков А. Король шпионских войн: Виктор Луи – специальный агент Кремля. Ростов-на-Дону: Феникс, 2010.

Рабин О. Указ. соч. С. 97.

109

Там же. С. 41.

110

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 18 декабря 2013 г.

Амальрик А. Указ. соч. С. 327—328.

Ивасилевич М. Моя жизнь с Рабиным // Оскар Рабин. Картины, рисунки. Paris: A&C Projects, 2010. С. 13.

О внимании этих людей к творчеству О.Я. Рабина в то время пишет Андрей Амальрик (*Амальрик А.* Указ. соч. С. 326).

Рабин О. Указ. соч. С. 42.

Амальрик А. Указ. соч. С. 327.

Рабин О. Там же.

Рабин О. Указ. соч. С. 48—52.

Там же. С. 58—63.

Амальрик А. Указ. соч. С. 325—326.

Герман М. Указ. соч. С. 20, 29—30.

121

Статья Николь Ламот из журнала «L’Amateur d’Art» цитируется в книге: *Глезер А.* Русские художники на Западе. Париж—Нью-Йорк: Третья волна, 1986.

Амальрик А. Указ. соч. С. 326.

123

Шутова А. Мы приучили себя к мысли, что не вернемся в Россию (Интервью с Оскаром Рабиным) // Новые известия. 2008. 9 декабря.

Рабин О. Указ. соч. С. 47—48.

Рабин О. Указ. соч. С. 69—70, 119.

126

Евгений Рухин. 1943—1976 / Под ред. Светланы Дарсалия и Исаака Кушнира. СПб.: Авангард на Неве, 2009. С. 39.

127

Евгений Рухин. 1943—1976. С. 39

Максимова Ю., Богданов В. Художник недели: Евгений Рухин // Портал «Инвестиции в искусство». 2010. 24 февраля.

Евгений Рухин. 1943—1976. С. 7.

Дьяконов В. Указ. соч. С. 121.

131

См.: *Лебедева-Грецкая Ю.* Евгений Рухин из коллекции Леонида Талочкина // Портал музея «Другое искусство». 2000. 23 сентября.

132

См.: *Судаков Г.* Устюженский район // Вологодская энциклопедия. Вологда: ВГПУ – издательство «Русь», 2006. С. 488.

133

Цит. по: *Дуганова Н., Четвертинина Т.* Памятники природы Вологодской области. Вологда: Северо-Западное книжное издательство, 1968.

Рабин О. Указ. соч. С. 119—121.

135

Информация зам. руководителя Вологодского статистического управления Татьяны Болуковой **(см.** http:// wobla.ru/news/10104071.aspx**).**

136

Личная беседа с О.Я. Рабиным, 15 декабря 2013 г.

Рабин О. Указ. соч. С. 58.

Алексеев В. Награждены Оскаром Рабиным // Новая газета. 2007. № 21. 26 марта.

139

Цит. по: *Воробьев В.* Бульдозерный перформанс // Независимая газета. 2004. 17 сентября.

Бузукашвили М. Александр Глезер. К 35-летию «Бульдозерной выставки». Интервью // Чайка/Seagull Magazine. 2009. № 19 (150). 1 октября.

141

Опубликованный текст беседы Андрея Гаврилова с Виталием Комаром, записанной в 2010 г.: Алфавит инакомыслия. «Бульдозерная выставка» // Стенограмма эфира радио «Свобода». 2001. 13 декабря.

Маневич Г. Опыт благодарения. М.: Аграф, 2009. С. 197.

Воробьев В. Бульдозерный перформанс // Независимая газета. 2004. 17 сентября.

Коваленко Ю. Олег Целков: «Я открыл в человеке то, что в нем действительно бессмертно» (Интервью с Олегом Целковым) // Русская палитра Парижа. Беседы с художниками. М.: Русский путь, 2012. С. 73.

Воробьев В. Бульдозерный перформанс // Независимая газета. 2004. 17 сентября.

146

Кулик И. Оскар Рабин: советская власть была обидчивой и закомплексованной (Интервью с Оскаром Рабиным) // Коммерсантъ. 2008. № 198 (4015). 30 октября. По свидетельству А.Д. Глезера, зуб выбили корреспонденту New York Times Кристоферу Ренну.

Бузукашвили М. Указ. соч.

148

Привалов К. Указ. соч. С. 61. Похожее описание см.: *Рабин О.* Указ. соч. С. 90—91.

Рабин О. Указ. соч. С. 97.

150

Искусство под бульдозером. Синяя книга / Сост. А.Д. Глезера. Лондон: Overseas Publications, 1976. С. 123.

Рабин О. Указ. соч. С. 92.

Бузукашвили М. Указ. соч.

Воробьев В. Указ. соч.

Искусство под бульдозером. Синяя книга. С. 21.

155

См.: онлайн-каталог аукциона Gene Shapiro (http://www.geneshapiro.com/report.shtml?id=541).

156

Оскар Рабин. Картины / Авторы текстов: Николас Ильин, Мвета и Тамаз Манашеровы, Аркадий Недель, Владимир Нечаев, Дарья Синичкина, Алисон Смейл. Cannes: Galerie Vieceli, 2012. С. 16.

157

См.: Форум «Инвестиции в искусство. ARTinvestment.ru» (http://forum.artinvestment.ru/showthread.php?t=200581).

158

По свидетельству Оскара Рабина, до этого они с Владимиром Сычевым никогда не встречались (личная беседа, 18 декабря 2013 г.).

159

Ванденко А. Живописный Оскар (Интервью с Оскаром Рабиным) // Итоги. 2008. № 45 [647]. 3 ноября. С. 95.

Там же. С. 93.

Коваленко Ю. Живопись в бараке // Известия. 2010. 28 апреля.

162

Искусство под бульдозером. Синяя книга. С. 123—125.

Климонтович Н. 30 лет выступлению сентябристов // Газета. 2004. 17 сентября.

Бузукашвили М. Указ. соч.

165

См.: Записка секретаря МГК КПСС В.В. Гришина в ЦК КПСС «О попытках организации в Москве выставок произведений художников-авангардистов и о мерах по противодействию этой активности» от 20 мая 1975 г.: «В целях предотвращения нежелательных инцидентов, которые могли бы быть использованы нашими идеологическими противниками, городские организации сочли возможным предоставить им для показа работ один из павильонов на ВДНХ» (Власть и диссиденты: из документов КГБ и ЦК КПСС / Опубл. А. Макаровым. М.: Московская Хельсинская группа, 2006. С. 50—51).

См.: *Rabine O.* Op. cit. P. 313.

Rabine O. Op. cit. P. 313.

Вскоре та же проблема – вывоз картин из СССР – встала и перед самим Г.Д. Костаки. Крупнейший коллекционер русского авангарда и нон-конформистского искусства, он собирал произведения живописи и графики с 1946 года. В 1950—1960-е годы он всячески поддерживал А.Т. Зверева и других российских художников, сегодня составляющих славу и гордость отечественного искусства. В 1979 году Г.Д. Костаки с семьей выехал из СССР в Грецию; меньшую часть коллекции он вывез с собой, большую же был вынужден подарить Третьяковской галерее. После его кончины греческое государство выкупило часть коллекции Г.Д. Костаки и поместило ее в основанном в 1997 году Государственном музее современного искусства в Салониках.

169

Личная беседа с О.Я. Рабиным, 18 декабря 2013 г.

170

Личная беседа с О.Я. Рабиным, 24 декабря 2013 г.

171

См.: *Rabine O.* L'Artiste et les Bulldozers: être peintre en URSS. P. 344—345.

Rabine O. L'Artiste et les Bulldozers: être peintre en URSS. P. 346.

173

Сапгир К. Тишина и тайна // Валентина Кропивницкая. 1924—2008. СПб.: Palace Editions, 2010. С. 39—41.

Сапгир К. Указ. соч.

175

Rabine O. L'Artiste et les Bulldozers: être peintre en URSS. P. 346—347.

176

В книге «L’Artiste et les Bulldozers: être peintre en URSS» (P. 347) это событие ошибочно датировано февралем 1979 года; в действительности оно случилось на год ранее.

177

Записка № 234-А председателя КГБ при СМ СССР Ю.В. Андропова в ЦК КПСС «О лишении Григоренко советского гражданства» // Власть и диссиденты: из документов КГБ и ЦК КПСС. С. 186.

178

Выписка из протокола № П92/65 заседания Политбюро ЦК КПСС «О лишении гражданства Григоренко П.Г.» // Власть и диссиденты: из документов КГБ и ЦК КПСС. С. 184—185.

179

Интервью с П.Г. Григоренко // Континент. 1978. № 17. С. 399.

Rabine O. L'Artiste et les Bulldozers: être peintre en URSS. P. 347.

181

Вишневская Г. Галина. История жизни. Париж: La Presse Libre, 1985. С. 367.

Идейные перерожденцы // Известия. 1978. 16 марта.

183

Вишневская Г. Галина. С. 367.

Rabine O. L’Artiste et les Bulldozers: être peintre en URSS. P. 348.

185

Ibid.

Текст указа был опубликован: Ведомости Верховного Совета СССР. 1978. № 26. С. 412.

187

Глезер А. «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..» // Континент. 1978. № 18. С. 342.

Балаховская Ф. Интервью: Оскар Рабин (Интервью с Оскаром Рабиным) // Time Out Moscow. 2008. № 44. 10 ноября.

Ванденко А. Живописный Оскар. С. 94.

190

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 24 декабря 2013 г.

Глезер А. Русские художники на Западе. С. 8.

192

Коваленко Ю. «Жизнь бессмысленна, если смерти нет» (Интервью с Оскаром Рабиным) // Огонек. 2007. № 7 (4983). 12—18 февраля. С. 48—49.

193

См.: Письмо А.Д. Глезера О.Я. Рабину от 1 ноября 1977 г. Цит. по книге: Глезер А. Человек с двойным дном. М.: Московский рабочий – Третья волна, 1994, С. 323.

194

См.: Как я добился успеха в Америке [1994] в книге: *Рапопорт А.* Нонконформизм остается. СПб.: Деан, 2003. С. 167—168.

195

См.: Открытое письмо А.В. Рапопорта Н. Доджу // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1996. 8 марта.

См.: Русские художники на Западе [1990-е годы] в книге: *Рапопорт А.* Нонконформизм остается. С. 85.

Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы. Стратегии, концепции. Москва: Издатель Шалва Бреус, 2013. С. 101.

Цит. по: *Глезер А.* Русские художники на Западе. С. 11.

199

Хабаров Г. Иконописец авангарда (Интервью с Эдуардом Штейнбергом) // Совершенно секретно. 2003. № 10 (73), 1 октября.

Шутова А. Указ. соч.

201

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 2 августа 2013 г.

Коваленко Ю. Оскар Рабин: «В России победило вторичное прозападное искусство».

203

Оскар Рабин: Абсурд был не только в советском обществе – это культура нового века // Unident Today. 2012. № 20. Сентябрь.

204

Рабин О. Рукопись выступления на конференции «Советское нонконформистское искусство», состоявшейся в Музее Зиммерли в Нью-Джерси 24 февраля 1996 г. Текст датирован 1 февраля 1996 г. (Архив И.С. Шелковского, Эланкур, Франция.)

205

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 2 августа 2013 г.

Коваленко Ю. Художник Эрик Булатов: «Меня спрашивали: “Почему вы не лауреат Сталинской премии?”» (Интервью с Эриком Булатовым) // Известия. 2007. 15 ноября.

Коваленко Ю. Жизнь бессмысленна, если смерти нет. С. 48.

Коваленко Ю. Олег Целков: «Я открыл в человеке то, что в нем действительно бессмертно» // Русская палитра Парижа. Беседы с художниками. М.: Русский путь, 2012. С. 62.

209

Коваленко Ю. Михаил Рогинский: «Живопись – это не искусство. Вот балет – это искусство» // Русская палитра Парижа. С. 254.

210

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 25 декабря 2013 г.

211

Шелковский И. Из пушки по воробьям // Зеркало (Тель-Авив). 1995. № 129. С. 32.

Шелковский И. После драки // Нева. 2000. № 9. Сентябрь. С. 171.

213

Глезер А. Человек с двойным дном. С. 326.

Rabine O. L’Artiste et les Bulldozers: être peintre en URSS. P. 352.

215

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 24 декабря 2013 г.

Дардыкина Н. Указ. соч.

Ванденко А. Живописный Оскар. С. 94.

Иванова Е. Указ. соч.

219

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 24 декабря 2013 г.

Рабин О. Указ. соч. С. 122.

Оскар Рабин: «У нас была только любовь» // Частный корреспондент. 2008. 17 ноября.

Аккерман Г. Художник Оскар Рабин, вечный юноша (Интервью с Оскаром Рабиным) // RFI. 2010. 23 сентября.

223

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 24 декабря 2013 г.

Аккерман Г. Там же.

Добровольский В. Оскар Рабин: парижские окна для меня слепы, но Россию рисовать не могу (Интервью с Оскаром Рабиным) // РИА «Новости». 2009. 25 марта.

Хабаров Г. Указ. соч.

См.: *Grimes W.* Dina Vierny, Artist's Muse, Dies at 89 // New York Times. 2009. January 26.

См.: *Садекова С.* Рекорд на Майоля установила Дина Верни // Коммерсантъ. 2013. 4 декабря.

См.: *Nieszawer N.* La mission de Varian Fry, 1940 // Paris – Marseille: De la Canebière à Montparnasse. Paris: le Musée du Montparnasse, 2003. P. 36—37.

См.: *Лу П.* Дина Верни: натурщица великого Майоля и отважная партизанка // Караван историй. 2013. № 10. Октябрь.

231

Личная беседа с Игорем Шелковским, 30 декабря 2013 г. Вопреки распространенному мнению, спонсором первого номера журнала была не Дина Верни, а швейцарский бизнесмен армянского происхождения Жак Мелконян (Jacgues R. Melkonian), в коллекции которого находились отдельные работы Эрика Булатова, Франциско Инфанте, Ильи Кабакова и других художников ряда восточноевропейских стран. Спонсорская поддержка позволила выпустить первый номер тиражом в семь тысяч экземпляров, начиная со второго номера тираж журнала составлял три тысячи экземпляров. Об этом уникальном журнале, семь «художественных» номеров которого были в 2004 году переизданы московским издательством «АртХроника», см.: Деготь Е. А—Я: журнал, искусство, политика // Критическая масса. 2004. № 3.

232

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 25 декабря 2013 г.

233

Личная беседа с Мишель Хайем, 26 декабря 2013 г.

234

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 25 декабря 2013 г.

235

Личная беседа с Мишель Хайем, 26 декабря 2013 г.

236

См. беседу с ними: Ивасилевич Марк, Ивасилевич Мишель. Это потрясающий вирус – быть коллекционером [имя интервьюера не указано] // Unident Today. 2012. № 3 (20). С. 12—15.

Добровольский В. Указ. соч.

238

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 25 декабря 2013 г.

239

См. список представленных работ в каталоге выставки: Оскар Рабин. Валентина Кропивницкая. СПб: Государственный Русский музей – издательство «Артограф», 1993. С. 67—69.

240

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 25 декабря 2013 г.

241

Личная беседа с Игорем Шелковским, 30 декабря 2013 г.

242

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 24 декабря 2013 г.

Дардыкина Н. Указ. соч.

Цит. по: *Коваленко Ю.* Эротические мгновения вечности (Интервью с Владимиром Янкилевским) // Огонек. 2008. № 31. 3 августа. С. 47.

245

Указ президента СССР «Об отмене указов Президиума Верховного Совета СССР о лишении гражданства СССР некоторых лиц, проживающих вне пределов СССР» был опубликован: Ведомости Съезда народных депутатов и Верховного Совета СССР. 1990. № 34. С. 652. Этим же указом гражданство возвращалось правозащитнику Валерию Чалидзе, писателям Александру Солженицыну, Георгию Владимову, Владимиру Войновичу, Василию Аксенову и Льву Копелеву, физику Юрию Орлову, поэтессе Ирине Ратушинской, шахматисту Виктору Корчному и другим.

Чернышева В. Указ. соч.

247

Оскар Рабин: «У нас была только любовь».

Аккерман Г. Указ. соч.

249

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 5 января 2013 г.

Привалов К. Указ. соч. С. 63.

Чернышева В. Указ. соч.

252

Панов А. Я всю жизнь пишу одну картину (Интервью с Оскаром Рабиным) // Культура. 2008. № 47 (7660). 4 декабря.

Балаховская Ф. Указ. соч.

Ерофеев А. Русское искусство 1960—1970 годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Серия интервью. Интервью с Оскаром Рабиным // Вопросы искусствознания. 1996. № 9. С. 582.

255

Оскар Рабин: Абсурд был не только в советском обществе // Unident Today. 2012. № 20. Сентябрь. С. 10.

Ерофеев А. Интервью с Оскаром Рабиным. С. 582.

Герман М. Указ. соч. С. 13.

Добровольский В. Указ. соч.

Ванденко А. Живописный Оскар. С. 95.

Коваленко Ю. Мой собственный мир – это 60 квадратных метров (Интервью с Оскаром Рабиным) // Люди. 2009. 6 декабря.

261

Собрание Третьяковки: картина Оскара Рабина «Один рубль». Радиоэфир «Эха Москвы».

Коваленко Ю. Оскар Рабин: «В России победило вторичное прозападное искусство» // Культура. 2010. 17 июня.

Аккерман Г. Указ. соч.

Ерофеев А. Интервью с Оскаром Рабиным. С. 580.

265

Оскар Рабин: Абсурд был не только в советском обществе // Unident Today. 2012. № 20. Сентябрь. С. 10.

Davidzon V. Bulldozing Soviet Art // Tablet. 2012. 15 октября.

Коваленко Ю. Оскар Рабин: «В России победило вторичное прозападное искусство» // Культура. 2010. 17 июня.

Герман М. Указ. соч. С. 31.

269

Коваленко Ю. Мой собственный мир – это 60 квадратных метров // Люди. 2009. 6 декабря.

Davidzon V. Op. cit.

Добровольский В. Указ. соч.

Дардыкина Н. Указ. соч.

Коваленко Ю. Оскар Рабин: «В России победило вторичное прозападное искусство» // Культура. 2010. 17 июня.

Коваленко Ю. Мой собственный мир – это 60 квадратных метров // Люди. 2009. 6 декабря.

Ванденко А. Живописный Оскар. С. 94.

Дардыкина Н. Указ. соч.

Ерофеев А. Интервью с Оскаром Рабиным. С. 580.

Аккерман Г. Указ. соч.

Коваленко Ю. Мой собственный мир – это 60 квадратных метров // Люди. 2009. 6 декабря.

Дардыкина Н. Указ. соч.

281

Цит. по книге: *Глезер А.* Русские художники на Западе. С. 11.

Ванденко А. Живописный Оскар. С. 94.

283

Ответ Оскара Рабина на вопрос № 18 анкеты, составленной Игорем Шелковским. Текст не датирован, почтовый штемпель на конверте от 16 нваря 1996 г. (Архив И.С. Шелковского, Эланкур, Франция.)

См.: *Глезер А.* Человек с двойным дном. С. 257.

285

Личная беседа с Оскаром Рабиным, 8 января 2014 г.

286

См.: *Эпштейн А.Д.* Возвращая Иисуса в иудейский мир: «Распятия» Марка Шагала и Оскара Рабина // Хадашот [«Новости»] (Киев). 2012. № 12 (188). Декабрь. С. 7.

Хеймец Н. Одиночество и скептицизм: еврейская живопись Оскара Рабина // Еврейские новости. 2007. № 15 (201). Апрель. С. 8.

288

См.: *Бехтерева Л. [Маневич Г.]* Варианты отражений. Официальная жизнь неофициального искусства. Издание журнала «А—Я». Эланкур, 1980. С. 29. Авторство Г. Маневич было подтверждено издателем в личной беседе, состоявшейся 8 января 2014 г.